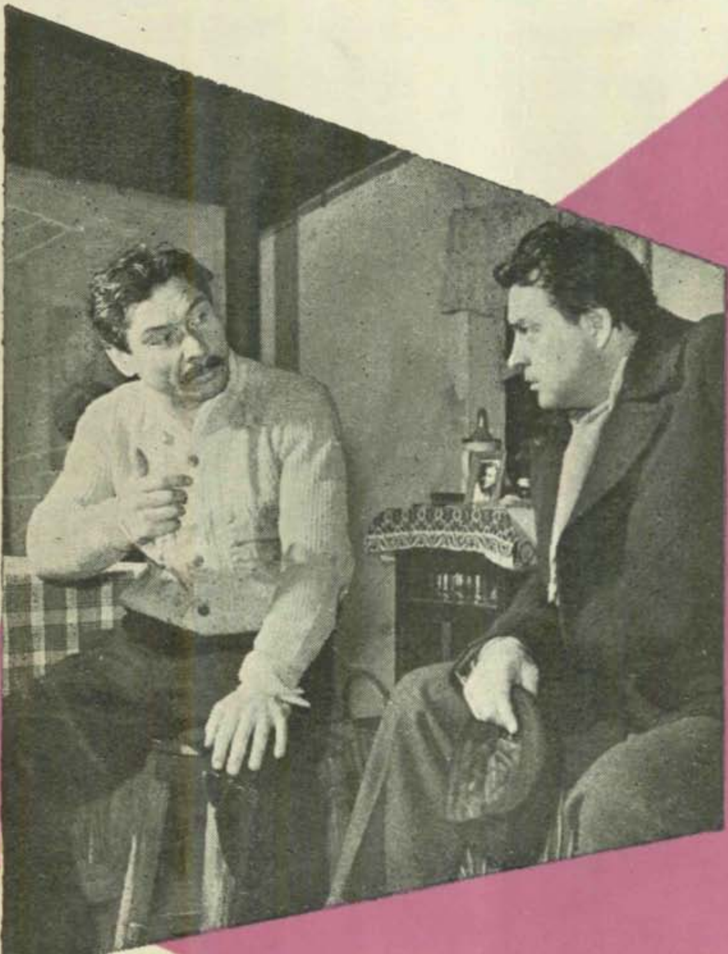
teatrul

P II
0584

iA



7
1958

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

pII 0584

teatrul

iulie **7** 1958

anul III

pag

— **Consfătuirea oamenilor de teatru** . . 3

— **Orientare ideologică şi practică teatrală** . 13

Margareta BĂRBUŢĂ **Spiritul de partid şi eficienţa mesajului** . 19

Emil MANDRIC **Meşterul Manole** 27

Florin TORNEA **Anouilh şi „Invitaţie la castel"** . . . 32

M. ALEXANDRESCU **În căutarea profilului**
Însemnări despre Teatrul C. F. R.-Giuleşti . . 37

Horia DELEANU **Moscova-Leningrad '58**
Personalităţi regizorale : Tovstonogov . . . 43

T. STAICU **Paris '58 şi cavalerii iraţionalismului** . 57

SEMNALĂM:

Al. POPOVICI — O. S. T. A. şi turneele ; **E. C.** — Actori, transferuri, perturbări în repertoriu . . 63

FESTIVALUL TEATRELOR DE PĂPUŞI

— **O confruntare internaţională** . . . 67
Cronici de la Festivalul Internaţional al Teatrelor de Păpuşi. Semnează : **Rola BEILIS, Nina CASSIAN, Mioara CREMENE, Veronica PORUMBACU, Petre SOLOMON** ş. a. 69

PC 277785/7

BIBLIOTECA ACADEMIEI

INSEMNĂRI

I. F. — Glasurile ; **Iuliu RAŢIU** — Ţăranca actriţă . 93

CĂRŢI-REVISTE

Mihai FLOREA — Un fiu al Teatrului Naţional din Bucureşti 95

Coperta: Colea Răutu şi Septimiu Sever în Zile de februarie
de Liviu Bratoloveanu
(Teatrul Muncitoresc C. F. R.-Giuleşti)

Foto M. Ferester

Consfătuirea oamenilor de teatru

Sub auspiciile Ministerului Învățămîntului și Culturii s-au ținut în zilele de 1 și 2 iulie a.c. lucrările consfătuirii anuale a oamenilor de teatru.

Tovarășul Mircea Avram, directorul teatrelor, a prezentat raportul avînd ca temă : lupta pentru realizarea unui repertoriu combativ, pătruns de spirit de partid și pus în slujba educării comuniste a oamenilor muncii din țara noastră.

Raportul a fost urmat de discuții la care au luat parte directori de teatru, dramaturgi, critici teatrali, regizori, actori, activiști ai secțiilor culturale ale sfaturilor populare. În încheiere, tovarășa Constanța Crăciun, adjunct al ministrului Culturii, într-o amplă expunere, a tras concluziile ce se degajă din lucrările consfătuirii și a subliniat sarcinile ce revin oamenilor de teatru pentru o mai bună orientare a activității lor și a mișcării noastre teatrale.

Artistul poporului, Costache Antoniu, a dat apoi citire textului telegramei adresată Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, telegramă prin care participanții la consfătuire își iau angajamentul să lupte pentru fermitate ideologică în activitatea lor.

„Sîntem hotărîți — se spune, printre altele, în telegramă — ca prin piesele și spectacolele noastre să facem din scenele teatrelor tribune de la înălțimea cărora să răsune ideile mărețe ale socialismului, să răsune chemarea înflăcărată a Partidului, pentru făurirea unei vieți noi în patria noastră, pentru asigurarea păcii în întreaga lume".

Publicăm mai jos textul prescurtat al raportului ținut de tovarășul Mircea Avram, urmînd ca în numărul viitor să facem loc comentariilor cuvenite în jurul dezbaterilor ce au avut loc.

A intrat în tradiția activității noastre — *a spus vorbitorul* — analiza periodică, la un anumit interval de timp, a muncii depuse de colectivele teatrale din întreaga țară. Acest eveniment coincide, anul acesta, cu încheierea stagiunii teatrale. Prilejul pe care-l oferă asemenea întîlniri cu cadrele de conducere și factorii răspunzători din instituțiile artistice de spectacole este folosit de Direcția Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii pentru a face bilanțul unei etape de muncă și a pune în discuție problemele cele mai importante, a sintetiza învățămintele și a trasa sarcinile de viitor în mișcarea noastră teatrală.

De la ultima noastră întîlnire s-au petrecut multe fapte în viața teatrelor noastre și interesante sînt rezultatele obținute.

După ce a făcut un larg tur de orizont în jurul condițiilor politice internaționale și interne, în care au loc dezbaterile acestei consfătuiri, și după ce a înfățișat multiplele aspecte luminoase ale eforturilor oamenilor muncii pentru construirea socialismului în țara noastră, vorbitorul a subliniat primejdia pe care o reprezintă în munca ideologică și artistică atitudinile liberaliste, împăciuitoriste față de ideologia burgheză și față de purtătorii ei în cîmpul artei, precum și necesitatea de a lupta cu fermitate partinică pentru puritatea ideologiei marxist-leniniste în artă.

Vorbitorul a formulat apoi obiectul consfătuirii oamenilor de teatru :

În consfătuirea noastră de astăzi vă propunem să analizăm aspectul cel mai important al muncii noastre : lupta pentru realizarea unui repertoriu combativ, pătruns de spirit de partid, care să slujească educării comuniste a maselor largi de spectatori.

Ca și în celelalte sectoare de activitate și în teatru etapa de muncă, care se încheie zilele acestea, a înregistrat un șir de succese. Stagiunea 1957/1958 a fost marcată de cîteva evenimente deosebite, care au prilejuit teatrelor noastre concentrarea eforturilor lor creatoare. Pentru prima dată în istoria mișcării noastre artistice, toate teatrele din țară au deschis stagiunea — în mod festiv — cu piese originale, romînești. Aceasta reprezintă un rezultat pozitiv în ceea ce privește acordarea locului cuvenit dramaturgiei autohtone și în același timp cultivarea unei tradiții pozitive a teatrului romînesc. La deschiderea stagiunii s-au prezentat 36 de premiere romînești, dintre care 17 cu piese noi ale autorilor noștri contemporani.

Un al doilea eveniment important în desfășurarea stagiunii l-a constituit prezentarea pieselor sovietice, montate de teatrele noastre în cinstea celei de-a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. În această privință succese importante au fost repurtate de colectivele teatrelor care au montat 39 de premiere (reprezentate prin 28 de titluri) cu piese din literatura dramatică sovietică. Astfel, putem cita, spre mîndria colectivelor respective, spectacolele: *Uraganul* la Teatrul Municipal și Național Iași, *Baia* la Teatrul Muncitoresc C.F.R. și Național Cluj, *Hotel Astoria* la Teatrul „C. Nottara“, *Caleașca de aur* la Teatrul Național București, *Tragedia optimistă* la Teatrul Național Craiova, *Ploșnița* la Teatrul de Stat din Timișoara, *Liceenii* la Teatrul de Stat din Orașul Stalin și altele.

În cinstea aniversării a 10 ani de la proclamarea Republicii Populare Romîne, Ministerul Învățămîntului și Culturii a organizat Luna Culturii. În cadrul Lunii Culturii un rol însemnat a fost rezervat teatrelor. Acestea au răspuns cu însuflețire la chemare și s-au pregătit pentru a participa cu cele mai bune spectacole ale lor, și mai ales cu noi lucrări din dramaturgia originală. Din acest punct de vedere, manifestările prilejuite de acest eveniment au contribuit la sporirea numărului de piese autohtone în repertoriul general. Aici pot fi citate piese ca: *Arborele genealogic, Cinstea noastră cea de toate zilele, Zburați pescărușilor, Ultimul tren, Ecaterina Teodoroiu, Zile de februarie, Generația din pustiu,* care, cu toate lipsurile pe care le mai au, sînt lucrări bune ce vor rămîne în repertoriul teatrelor noastre.

Dacă ținem seama că din numărul total al spectacolelor 2.058 reprezentații au fost date cu piese de autori contemporani, putem aprecia aceasta ca un rezultat pozitiv al muncii teatrelor noastre în ceea ce privește sprijinirea și promovarea dramaturgiei autohtone. Trebuie evidențiate în această privință: Teatrul Național din București, care a jucat în 8 luni 364 de spectacole cu piese romînești (pe două scene), Teatrul Armatei, care a realizat 310 spectacole (pe două scene), Teatrul de Stat din Ploești, 248 de spectacole, Teatrul Tineretului, care a realizat 206 spectacole, Teatrul de Stat din Brăila, 156 de spectacole, Teatrul de Stat din Orașul Stalin, 148 de spectacole, Teatrul de Stat din Sibiu, 127 de spectacole etc.

Considerăm că această politică de programare a lucrărilor autohtone trebuie dezvoltată și mai mult în viitor pentru a asigura în configurația repertoriului curent, prioritatea pieselor originale.

În linii mari se poate afirma că datorită prezentării variate a repertoriului și a unor spectacole cu un nivel artistic mai ridicat a crescut și afluența spectatorilor.

Socotim că aceste rezultate pot fi considerate ca rodul muncii și al eforturilor conjugate ale colectivelor de artiști, tehnicieni și lucrători administrativi din teatrele noastre, sub îndrumarea conducerilor instituțiilor și a organelor de control și orientare, atît ale celor locale cît și ale celor centrale. Fără a exagera, trebuie să privim cu simț de răspundere aceste realizări obținute în munca noastră și considerîndu-le ca o datorie împlinită, prin consolidarea lor să putem păși înainte cu încredere, în viitorul teatrului nostru.

În afara aspectelor pozitive și a rezultatelor bune pe care le-am obținut, ne interesează în mod deosebit scoaterea la iveală a lipsurilor principale care s-au manifestat în perioada de activitate pe care o avem de cercetat, să vedem în ce măsură noi, cei care răspundem de activitatea instituțiilor teatrale, ne-am făcut datoria și în ce măsură stagiunea teatrală 1957/58 a răspuns cerințelor pe care poporul le are față de scena pe care dorește să-și vadă întruchipate în imagini artistice cele mai arzătoare probleme ale vieții sale.

Aceasta e chestiunea centrală pe care o punem în discuție astăzi pentru a analiza împreună lipsurile ce s-au făcut simțite în lupta ce trebuie dusă pentru asigurarea unui repertoriu militant, bogat în idei, care să slujească poporului muncitor din patria noastră în opera măreaţă de construire a socialismului.

Un asemenea repertoriu a fost alcătuit în principiu de către teatre, cărora în anul care s-a scurs, li s-a lăsat o largă iniţiativă în acest domeniu. Repertoriul stagiunii 1957/58, aşa cum a fost stabilit iniţial, lăsa să se întrevadă perspectiva îmbucurătoare a unor spectacole bine orientate din punct de vedere ideologic, care să răspundă în bună măsură cerinţelor actualităţii

După cum se ştie, un loc important în repertoriu îl ocupă dramaturgia originală. Din acest punct de vedere, parcurgînd repertoriul realizat, putem constata că dramaturgia originală a ocupat cantitativ locul care i se cuvine în programarea teatrelor. Dar nu numai acest aspect interesează atunci cînd vorbim despre promovarea dramaturgiei originale, ci în primul rînd important este ce fel de piese originale sînt promovate, care sînt ideile pe care aceste piese le vehiculează şi care e munca colectivelor teatrale cu autorii dramatici pentru a putea aduce la lumina rampei piesele de care avem nevoie.

Ce au făcut conducerile teatrelor, secretariatele literare şi consiliile artistice pentru ca pe scenele noastre să apară în această stagiune piese originale inspirate din viaţa şi lupta de azi a poporului nostru — piese cu un bogat conţinut de idei şi de o înaltă ţinută artistică, ai căror eroi să fie oamenii zilelor noastre, făuritorii atîtor fapte mărețe ?

În raport s-a arătat în continuare că, de fapt, dramaturgii nu s-au preocupat şi nu au fost stimulaţi îndeajuns să scrie acele piese care să oglindească marile transformări petrecute în conştiinţa oamenilor, piesele pe temele majore ale epocii noastre.

În această privinţă, încă de la consfătuirea de anul trecut s-a pus accentul pe promovarea unei dramaturgii originale cu o tematică majoră, dar unii directori de teatru, secretari literari şi consilii artistice au făcut loc în schimb unor piese ca *Microbii*, sau *Seara răspunsurilor*, în timp ce un teatru ca cel Maghiar din Cluj n-a promovat decît o piesă originală.

Dacă în stagiunea trecută am mai avut lipsuri serioase în ceea ce priveşte prezentarea pe scenă a temelor majore din realitatea noastră, trebuie să spunem că lipsuri şi mai grave s-au manifestat în ce priveşte conţinutul ideologic al unor piese originale jucate pe scenele noastre. Plecînd de la o poziţie justă în fond, de sprijinire, stimulare şi promovare a dramaturgiei originale, au pătruns pe scenele teatrelor noastre, atît în Bucureşti cît şi în provincie, lucrări de un nivel artistic scăzut, unele din ele avînd greşeli ideologice serioase.

Astfel, din lipsă de fermitate şi vigilenţă ideologică, atît a teatrului cît şi a noastră a factorilor de îndrumare, a putut pătrunde pe scena Teatrului Municipal piesa *Ce fel de om eşti tu?* de Ana Novac, o lucrare pătrunsă de spirit negativist, scrisă de pe poziţii ideologice greşite. În piesă se prezintă denaturat realităţile vieţii noastre noi, exagerîndu-se lipsurile ce desigur mai există în procesul dezvoltării noastre spre socialism, în aşa fel încît se neagă realizările însemnate ale regimului nostru. În această piesă sînt prezentaţi „membri de partid", cum îi intitulează autoarea, dar care în fond nu sînt şi nici nu pot avea această calitate, deoarece asemenea figuri nu au nimic comun cu trăsăturile caracteristice ale oamenilor de tip nou, ale comuniştilor. Datorită poziţiilor mic-burgheze de pe care e scrisă, relaţiile dintre personajele piesei capătă un aspect morbid, anormal, iar rezolvarea conflictului se face în afara realităţilor noastre.

După ce a făcut o analiză amănunţită a acestei piese, arătînd care anume sînt ideile greşite şi în ce constă caracterul ei dăunător, raportul a arătat că Teatrul Municipal — care s-a dovedit unul din teatrele cu cea mai rodnică activitate în domeniul promovării dramaturgiei originale — a putut prezenta pe scena sa o lucrare cu astfel de grave greşeli de conţinut, datorită lipsei de fermitate ideologică, de combativitate faţă de greşelile piesei, datorită atitudinii de împăciuitorism faţă de manifestările ideologiei străine. Din aceleaşi cauze, arată în continuare raportul, a fost posibilă aducerea pe scenele teatrelor noastre şi a altor piese care prezentau într-un grad mai mare sau mai mic deficienţe ideologice similare (Visul nopţilor noastre *la Teatrul Naţional din Bucureşti,* Umbra baroanei *la Teatrul Armatei ş. a.).*

Mai există şi un alt aspect al problemei dramaturgiei originale. E vorba de exigenţa faţă de forma artistică în care au fost prezentate unele piese la unele teatre. Ne referim la lucrări de factura *Casei liniştite* şi *Prăbuşirea* (Teatrul Armatei), *Conştiinţa furată* (Teatrul Naţional din Cluj), *Colivia cu sticleţi* (Teatrul de Stat din Petroşani) şi altele. Nu vorbim aci despre conţinutul acestor lucrări care au „bune intenţii" în ceea ce priveşte tratarea unor teme de actualitate, deşi ele nu reuşesc să cuprindă cele mai semnificative şi mai importante probleme ale zilelor noastre; ci despre forma artistică nedesăvîrşită pe care teatrele au acceptat-o şi au prezentat-o în spectacol. Lucrul acesta a avut repercusiuni serioase asupra calităţii reprezentaţiilor. De aceste fapte se fac răspunzători în primul rînd secretarii literari şi, în al doilea rînd, regizorii artistici ai spectacolelor respective. Trebuie să sporim pretenţiile noastre faţă de autorii dramatici, determinîndu-i să dea pentru reprezentare forme finisate ale textului. Trebuie luată, din partea directorilor de teatre, o atitudine fermă în privinţa acceptării textelor dramatice. Nu trebuie permisă intrarea în repetiţie a unui text pînă cînd el nu este admis în forma sa definitivă (vrem să precizăm că nu sîntem împotriva modificărilor pe parcursul repetiţiilor pentru îmbunătăţirile care se mai pot aduce în procesul muncii cu colectivul artistic). Organele de îndrumare şi control trebuie să vegheze la îndeplinirea acestor obligaţii din partea teatrelor. În aceeaşi ordine de idei trebuie să atragem atenţia conducerilor unor teatre şi a organelor locale respective asupra faptului că mai sînt teatre care dau dovadă de o totală lipsă de fermitate faţă de presiunile unor autori şi trimit spre aprobare Direcţiei Teatrelor manuscrisele unor piese cu grave greşeli ideologice, unele cu caracter vulgar, piese lipsite de orice valoare artistică. Din această categorie fac parte piese ca *Matematic şi precis* (propusă de Teatrul de Stat din Arad), *Ce te faci, Popescule?* (propusă de Teatrul de Stat din Timişoara), *Colivia de aur* (propusă de Teatrul Naţional din Craiova), *Pisicuţa* (propusă de Teatrul de Stat din Brăila) şi altele.

Nu putem să nu amintim aci totala lipsă de răspundere a Teatrului de Stat din Arad, care ne-a trimis nu de mult, fără avizul Sfatului Popular, pretinsa comedie de estradă *Matematic şi precis*.

Vorbitorul a arătat gravele lipsuri ale acestei pretinse comedii, după care a ţinut să accentueze:

Conducerile teatrelor, secretarii literari şi consiliile artistice trebuie să selecţioneze cu grijă materialul dramatic ce li se prezintă, trebuie să se străduiască să acorde tot sprijinul lor dramaturgilor, pentru îmbunătăţirea textelor, dar trebuie să respingă cu hotărîre tot ceea ce este necorespunzător din punct de vedere al conţinutului şi formei literar-artistice. Trebuie să se ştie că nu sîntem dispuşi a încuraja mediocritatea şi non-valoarea artistică, sub pretextul obligaţiei de a încuraja dramaturgia originală. Această poziţie clară a noastră va fi de folos atît teatrelor, care vor fi scutite de cheltuieli şi eforturi inutile, cît şi dramaturgiei şi dramaturgilor, care datorită exigenţei sporite faţă de munca lor, îşi vor creşte simţul de răspundere faţă de propria lor operă.

Nu putem încheia capitolul creaţiei originale, fără să ridicăm problema legată de factorul determinant al operei dramatice, de autorul ei. Piesele nu sînt scrise de teatre şi nici de activişti din aparatul de îndrumare şi control, ci de autori dramatici.

Datorită justei politici de promovare a literaturii dramatice noi, din ţara noastră, în cei cîţiva ani ai tinerei noastre republici s-a ridicat un lot viguros de dramaturgi. Alături de nume consacrate prin succesele obţinute pe scenele romîneşti şi dincolo de hotarele ţării, ca ale lui Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu, Laurenţiu Fulga, Horia Lovinescu, Mircea Ştefănescu, Tudor Şoimaru, Tiberiu Vornic şi alţii, s-au înscris tinere condeie de frumoase perspective, ca: Alexandru Mirodan, Teofil Buşecan, Bella Karoly, Vasile Iosif, Ion D. Şerban, Ludovic Bruckstein, Virgil Stoenescu ş.a.

În momentul de faţă, considerăm însă că este necesar să atragem atenţia asupra unui fenomen pe care noi îl apreciem ca negativ în etapa actuală de dezvoltare a dramaturgiei. De ce în preocupările lor de creaţie scriitorii noştri nu pun accentul principal pe tratarea temelor majore ale actualităţii?

Şi trecînd la o scurtă analiză a creaţiei unor dramaturgi, tovarăşul Mircea Avram a arătat că în această creaţie se manifestă o curbă descendentă a tematicii abordate de ei, o îndepărtare a lor de la actualitate.

Faptul se datorează lipsei de fermitate partinică în tratarea temelor pe care şi le-au propus, şi uneori influenţei exercitate asupra lor de idei străine, concesiilor făcute ideologiei burgheze.

Problema repertoriului nu se rezumă desigur numai la dramaturgia originală contemporană. În programul teatrelor se includ un număr de lucrări din repertoriul clasic autohton și universal, sau din literatura dramatică contemporană a celorlalte popoare. Ținînd seama de faptul că numărul acestor piese este preponderent, ne dăm seama limpede cîtă importanță trebuie să dăm și alegerii acestor piese, pentru ca în ansamblul său repertoriul să-și păstreze caracterul educativ.

Vrem să facem în această privință o precizare, înainte de a vedea în ce mod teatrele au rezolvat această problemă în repertoriile stagiunii trecute.

Învățătura marxist-leninistă cu privire la existența celor două culturi în societatea împărțită în clase antagoniste este clară: „Noi luăm din fiecare cultură națională — spunea Lenin — numai elementele ei democratice și elementele ei socialiste".

Învățătura marxist-leninistă cu privire la cele două culturi este pentru noi un ajutor prețios și atunci cînd facem opera de selectare cu privire la literatura dramatică universală, inclusiv literatura dramatică contemporană din alte țări.

Preluarea fără discernămînt a oricăror lucrări dramatice, numai pentru că poartă o semnătură răsunătoare, constituie desigur o gravă eroare. Sîntem interesați ca teatrul nostru să alcătuiască un repertoriu cît mai larg și mai variat, dar piesele reprezentate să aibă un conținut de idei care să răspundă necesităților sociale ale zilelor noastre.

Am citat, la începutul referatului, între realizări, și faptul că unele teatre au știut să se orienteze în mod just în alcătuirea repertoriului prin așezarea alături de piesele originale actuale, a pieselor sovietice, a unor opere valoroase ale dramaturgiei noastre clasice și ale dramaturgiei universale.

Dar în ce privește valorificarea moștenirii literaturii dramatice originale — după cum a arătat în continuare tovarășul Mircea Avram — această valorificare a fost adesea deficitară pe scenele teatrelor noastre, în această stagiune.

Alături de piesele romînești — *a spus apoi vorbitorul* — în repertoriul teatrelor noastre trebuie să figureze cu prioritate cele mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei sovietice și cele mai reușite piese ale autorilor din țările de democrație populară, dramaturgie a cărei problematică ne este foarte apropiată.

În această privință, în stagiunea aceasta teatrele noastre au avut o serie de succese, în special cu piese sovietice, lucru pe care l-am consemnat între realizările pozitive ale muncii noastre. Trebuie acordată însă o grijă mai mare în alegerea pieselor, pentru a putea asigura o mai judicioasă valorificare a materialului dramatic în spectacol și o mai bună programare a pieselor în repertoriul curent. Lipsurile manifestate de Teatrul Tineretului, care, numai după zece spectacole, a întrerupt șirul reprezentațiilor cu piesa lui Galici: *Ne vom aduce aminte,* sau Teatrul Național din Craiova care a prezentat spectacolul reușit cu *Tragedia optimistă* și l-a jucat — în șase luni de la premieră — numai de șapte ori, trebuie lichidate în viitor. Din dramaturgia sovietică trebuie să alegem cele mai valoroase lucrări, cărora să le asigurăm cele mai bune condiții de interpretare și reprezentare, pentru a putea face cunoscut spectatorului nostru minunatul material de viață cuprins în aceste piese.

Mult mai deficitar se arată bilanțul prezentării pieselor contemporane din țările de democrație populară. În această privință considerăm că teatrele noastre nu și-au făcut datoria decît într-o foarte mică măsură. Nu numai că există teatre în care de ani de zile nu s-au montat asemenea piese, dar sînt teatre care și-au programat în repertoriul inițial lucrări din dramaturgia țărilor de democrație populară și nu le-au jucat, fie înlocuindu-le cu alte piese, fie amînîndu-le sistematic (Teatrul Nottara nu a realizat piesa din Republica Populară Chineză, prevăzută în repertoriu, Teatrul de Stat din Baia Mare nu a mai jucat piesa din Republica Populară Bulgaria: *Mina de aur,* iar Teatrul de Stat din Ploești amînă fără motiv scoaterea premierei lui Otto Safranek: *Încotro?*). Dar, ceea ce considerăm mai grav este că unele teatre nu se orientează în alegerea cu grijă a pieselor din repertoriul țărilor prietene. Cui a slujit reprezentarea pieselor *Piratul* de Toby Laszlo la Teatrul de Stat din Timișoara, sau *Bunica* de Carol Gergely la Teatrul de Stat Maghiar din Timișoara, piese cu greșeli și confuzii ideologice, de o slabă factură artistică? În nici un caz, educării socialiste a oamenilor muncii din orașul Timișoara și nici popularizării dramaturgiei țărilor respective, care au în tezaurul lor cultural opere dramatice de o valoare neîndoielnică.

Un aspect din cele mai negative pe care-l prezintă în actuala stagiune repertoriile unora dintre teatrele noastre, îl constituie desigur poziția față de literatura din Apus.

În legătură cu alegerea pieselor din țările apusene, anul trecut la consfătuirea oamenilor de teatru, raportul punea următoarea întrebare factorilor de răspundere din teatre: Ce urmăresc prin repertoriul teatrului lor, ce idei vor să-i comunice publicului prin piesele programate, pentru ce anume țeluri înalte vor să-l înflăcăreze, care este programul ideologic-artistic al teatrului lor ?..., criticînd în același timp pe conducătorii unor teatre pentru faptul că nu și-au îndreptat atenția asupra lucrărilor valoroase din dramaturgia universală și că au introdus în repertoriu piese necorespunzătoare. Cum au răspuns unii directori, secretari literari și membri ai consiliilor artistice din teatre la această întrebare, prin programarea în stagiunea 1957/58 a pieselor din literatura universală ? Iată cum au înțeles de pildă să o facă factorii de conducere sus-amintiți de la Teatrul Național din București și Teatrul de Stat din Timișoara: programînd (ambele teatre „peste plan") *Invitație la castel* de J. Anouilh. Această piesă ideologic greșită, a cărei idee centrală este prezentarea „umanismului" vîrfurilor capitalului financiar, care promovează împăcarea dintre clase și care încearcă să abată atenția de la adevărata față a capitalismului, a fost aleasă de prima noastră scenă și de unul din teatrele noastre fruntașe pentru a-și „completa" repertoriul.

Ne întrebăm, de pildă, ce părere ar fi putut avea asupra piesei muncitorii care cumpăraseră într-o seară toată sala Teatrului Național din București, desigur nu pentru a afla soluția împăciuitoristă propusă de Anouilh pentru lupta de clasă, și nici pentru a asculta critica îndulcită, lansată de același Anouilh împotriva burgheziei blazate și sătule de averi. După cum ne întrebăm, la ce poate sluji programarea peste măsură a unor piese scrise de pe poziții mic-burgheze, conținînd uneori o critică blîndă a moravurilor societății capitaliste, dar neatingîndu-se în nici un caz de înseși bazele orînduirii capitaliste.

În același fel au înțeles să răspundă la întrebare conducătorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj și ai Teatrului de Stat din Satu-Mare, care au programat în repertoriul acestei stagiuni, piesa gratuită și lipsită de orice conținut, scrisă de pe poziții mic-burgheze, a lui Nicodemi: *Scampolo.* De asemenea, un răspuns îndoelnic au dat teatrele care s-au grăbit — cu stăruință — să promoveze piesele *Topaze, Piratul, Strada trei privighetori nr 17,* considerînd că prezentarea lor în repertoriu este „binevenită".

Și ținînd să precizeze din nou criteriile care trebuie să străjuiască la întregirea repertoriilor cu piese din dramaturgia altor țări, raportorul a subliniat:

În privința includerii în repertoriul teatrelor noastre a lucrărilor din literatura apuseană, atitudinea noastră trebuie să fie precisă și clară: dorim să asigurăm varietate repertoriului și să jucăm pe scenele noastre piese din dramaturgia apuseană contemporană, dar să alegem în așa fel aceste piese, încît să fie cele mai reprezentative prin caracterul lor progresist și actual, piese a căror reprezentare să dezvăluie și să demaște contradicțiile adînci ale societății capitaliste în declin. Dar nu au ce căuta pe scenele noastre piese străine ideologiei noastre, piese decadente din dramaturgia actuală din țările capitaliste, care reflectă, în mod direct sau indirect, starea de spirit a societății capitaliste, marasmul ideologiei burgheze. Fie că e vorba de descompunerea totală — în ură și dezgust — a ființei umane sau de așteptarea desperată a unei soluții îndoielnice, ca în dramaturgia lui Samuel Beckett; fie că e vorba de problematica sexuală, ridicată la rangul de filozofie primordială, din piesele lui Tennessee Williams și ale altor dramaturgi americani, fie că e vorba de soluții mistice, la care recurg dramaturgii italieni ca Diego Fabbri și alții, fie că încearcă o totală ocolire a oricărei problematici sociale, prin reluarea diversionistă a vechilor teme bulevardiere în noi combinații, invitînd la rîs și la uitare, ca în unele dintre ultimele producții franțuzești, această dramaturgie, care circulă din țară în țară în cadrul lagărului capitalist, pierzîndu-și contururile naționale, exprimă de fapt dezorientarea unei intelectualități care și-a pierdut adevăratele rosturi.

Am afirmat la începutul acestui capitol din referat că repertoriul stagiunii 1957/58, așa cum a fost stabilit inițial, era un repertoriu în general bine orientat.

Dacă facem însă o confruntare între ceea ce s-a stabilit inițial și repertoriul efectiv realizat de teatre în stagiunea aceasta, ne dăm seama că schimbările făcute pe parcurs au modificat în așa fel majoritatea repertoriului, încît cu greu l-ar putea recunoaște înseși conducerile teatrelor care l-au propus. Puține sînt teatrele care și-au realizat integral repertoriile stabilite la începutul stagiunii. Pot fi citate teatrele: Armatei din București, Evreiesc din București, Național din Cluj, Național din Craiova, Național din Iași, Teatrul de Stat din Brăila, Teatrul de Stat din Constanța, Teatrul de Stat din Sibiu și Teatrul de Stat din Petroșani, care și-au îndeplinit integral (sau cu mici modificări) repertoriul inițial. Și, din păcate, enumerarea este limitativă, deoarece celelalte 26 de teatre au socotit de cuviință ca, pentru diverse motive, să procedeze la schimbarea unor piese, la scoaterea altora sau, ceea ce e mai caracteristic, pentru aceste teatre, să introducă altele așa-zis „peste plan".

Vorbitorul a citat apoi o seamă de cazuri de schimbări intervenite în mod arbitrar în lista de piese, arătînd că:

Unul din argumentele pe care obișnuiesc să-l folosească directorii de teatre care propun includerea în repertoriu a unor asemenea piese, este succesul de casă pe care teatrul l-ar realiza prin montarea lor. În această ordine de idei, trebuie să cităm și spectacolele de estradă, pe care unele din teatrele noastre au început să le programeze în mod exagerat. Întrucît aprobarea textelor spectacolelor de estradă revine ca o sarcină sfaturilor populare respective și avînd în vedere larga accesibilitate a acestui gen de teatru, este necesar să atragem atenția reprezentanților sfaturilor populare regionale asupra pericolului de a face un deserviciu acțiunii de culturalizare a maselor prin cultivarea gustului îndoielnic cu unele reprezentații de estradă în care se manifestă deseori un spirit criticist, negativist, care a determinat oprirea sau refacerea unor spectacole. Aceste spectacole sînt îmbibate cu texte care n-au ce căuta pe scenele noastre. Nu există o preocupare pentru educarea și influențarea pozitivă a spectatorilor. Este necesar ca spectacolele de estradă să fie pătrunse de spirit de partid, ca focul satirei și al ironiei să se îndrepte împotriva dușmanului de clasă, a elementelor dușmănoase, a rămășițelor ideologiei burgheze în conștiința oamenilor.

În aceste spectacole să fie tratate probleme politice curente; să se ia atitudine împotriva nepăsării, risipei, lenei, chiulului, împotriva furtului, a lipsei de vigilență împotriva oricăror manifestări înapoiate, să se cultive sentimente înălțătoare: prietenia, cinstea, dragostea curată, elanul tineresc; să se contribuie la crearea fizionomiei morale a omului nou, astfel încît teatrul de estradă să-și îndeplinească sarcinile sale în educația socialistă a maselor.

Trebuie să spunem clar că fără a neglija aspectul rentabilității financiare, sîntem în primul rînd pentru rentabilitatea ideologică și artistică.

Și, la acest punct, raportorul a ținut să sublinieze sarcinile ce revin fiecărui for în vederea realizării acestor obiective:

Directorilor de teatre li s-a acordat o largă inițiativă și o mai mare răspundere în conducerea instituțiilor în fruntea cărora au fost puși, tocmai pentru a le întări autoritatea și a le da posibilitatea să-și organizeze activitatea conform planurilor de muncă elaborate împreună cu colectivul teatrului respectiv. Consiliile artistice ca organe consultative au un rol hotărîtor în întreaga activitate a teatrului și, în primul rînd, în orientarea ideologică-artistică a muncii instituției lor. Membrii consiliilor artistice, fiind aleși de colective, răspund în fața acestora de munca depusă și trebuie trași la răspundere în adunări de analiză a muncii consiliilor artistice, de lipsurile și greșelile în munca lor. Răspunderea conducerii teatrului și a consiliilor artistice este deosebit de importantă, dar aceasta nu înseamnă că secțiunile de învățămînt și cultură ale sfaturilor populare, care răspund de îndrumarea și controlul activității teatrelor, sînt absolvite de sarcinile pe care le au, de a veghea asupra justei orientări ideologice a repertoriului teatrelor, la calitatea artistică a spectacolelor, la crearea unui climat prielnic creației și la respectarea dispozițiunilor legale. De aceea, socotim că șefii secțiunilor de învățămînt și cultură ale Sfaturilor Populare Timișoara, Cluj, Baia Mare și a Sfatului Popular al Capitalei, își au partea lor de vină în lipsurile unor teatre din raza lor de activitate, așa după cum tovarășii șefi ai secțiunilor respective de la sfaturile populare Iași, Craiova, Hunedoara, Stalin, Constanța își au partea lor de contribuție la realizările teatrelor de sub îndrumarea lor, care au obținut rezultate pozitive în ceea ce privește repertoriul.Desigur că această enumerare nu împarte pe șefii de secțiune și pe activiștii acestor organe în „buni" și „răi", ci doar este menită să atragă atenția tuturor tovarășilor ce muncesc în cadrul sfaturilor populare, pentru îndrumarea activității teatrelor dramatice, asupra sarcinii de mare răspundere pe care o au în controlul pe care trebuie să-l exercite permanent. Această recomandare nu înseamnă adoptarea de formule birocratice și nejuste în munca de îndrumare și control, sau imixtiune în procesul de creație, dar ea cheamă la vigilență sporită pentru apărarea purității ideologice a activității instituțiilor noastre de spectacole. Organele locale — prin aparatul de specialitate — sînt în primul rînd în măsură să controleze felul cum se desfăşoară în mod concret activitatea de zi de zi a teatrelor şi, cunoscîndu-le mai îndeaproape greutăţile şi lipsurile, să intervină operativ în înlăturarea lor.

Secţiile de învăţămînt şi cultură trebuie să ajute teatrele în munca permanentă pe care trebuie să o desfăşoare pentru pregătirea repertoriului de către secretariatele literare şi consiliile artistice, să ajute şi să îndrumeze teatrul în munca cu autorii dramatici şi apoi, după aprobarea repertoriului, să vegheze ca el să fie realizat întocmai. O atenţie mare trebuie acordată modului de programare a pieselor în repertoriul curent al teatrelor, pentru a asigura prioritate pieselor autohtone şi, în primul rînd, celor cu tematică contemporană.

Desigur că aceste sarcini nu sînt uşoare şi ele presupun competenţă ideologică şi artistică din partea activiştilor din secţiile de învăţămînt şi cultură şi, în acelaşi timp, o poziţie politică fermă pentru a putea da cu hotărîre riposta cuvenită oricăror încercări de pătrundere a influenţelor ideologiei burgheze în acest sector deosebit de important al frontului ideologic pe care îl reprezintă teatrele.

Pe planul orientării generale a repertoriului şi stimulării autenticelor valori din dramaturgia originală un rol de seamă îi revine criticii noastre dramatice.

Cu toate că, anul acesta, critica dramatică a avut o activitate mult mai susţinută pe planul cuprinderii fenomenului nostru teatral, ea a manifestat şi inconsecvenţe, care nu au putut sprijini în măsura necesară dezvoltarea mişcării noastre teatrale. Pe de o parte, critica noastră teatrală — şi aici e cazul să ne referim şi la revista de specialitate, „Teatrul" — s-a mărginit mai cu seamă la consemnarea pasivă a fenomenului teatral, fără a acţiona în direcţia stimulării lui prin suficiente materiale de sinteză şi de orientare principială. Pe de altă parte, a trebuit să consemnăm şi unele bizare luări de poziţii, care au contribuit la dezorientarea opiniei publice şi a teatrelor.

În această privinţă, revista cu cele mai serioase lipsuri este „Teatrul". Numere întregi au apărut, unul după altul, fără nici un cuvînt despre poziţia noastră în domeniul creaţiei dramatice, al repertoriului, al politicii de teatru. Revista „Teatrul" în bună măsură a fost ruptă de viaţă, de preocupările politice, ideologice ale partidului în domeniul teatrului. Revista nu a luat atitudine combativă faţă de fenomenele nesănătoase din teatrele noastre, în ce priveşte alcătuirea repertoriului, poziţiile de pe care sînt prezentate lucrările dramaturgiei universale, nu a criticat cu asprime lucrările dramatice slabe sau cu greşeli ideologice, prezentate în această stagiune. Deşi a fost criticată în „Scînteia", redacţia revistei nu a luat încă măsurile necesare pentru lichidarea lipsurilor pentru a deveni un adevărat organ de partid, de îndrumare şi orientare în problemele de teatru şi dramaturgie.

De asemenea, Direcţia Teatrelor nu şi-a executat sarcina de a îndruma şi conduce efectiv acest organ de presă al Ministerului Învăţămîntului şi Culturii. Nu a analizat activitatea revistei, nu a iniţiat dezbateri creatoare, articole de atitudine, nu a luat poziţie faţă de greşelile revistei.

Într-o mai mare măsură şi pe plan general, Direcţia teatrelor din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, care răspunde de îndrumarea şi controlul teatrelor dramatice din întreaga ţară, este părtaşă la succesele, dar mai ales la lipsurile pe care teatrele le-au avut în stagiunea 1957-58, în special cu privire la problema vitală a activităţii lor: repertoriul.

În politica de repertoriu a teatrelor, direcţia noastră şi-a expus poziţia în toate ocaziile, atît în consfătuiri, în materiale apărute în presă, cît şi în numeroasele discuţii avute cu diverşi oameni de teatru, în special în discuţiile pe care le-a purtat cu directorii de teatre cu ocazia stabilirii repertoriului pe stagiunea trecută. Dar, de la justa poziţie teoretică în problema repertoriului, pe care a avut-o în general colectivul direcţiei noastre, şi pînă la traducerea în viaţă a hotărîrilor juste adoptate la începutul stagiunii, există, după cum am văzut în cele expuse în referat, o serioasă carenţă în munca noastră, a activiştilor direcţiei.

Din lipsă de fermitate ideologică am cedat în unele cazuri presiunilor ce s-au exercitat asupra noastră, fie de către conducătorii teatrelor, fie de autori, fie de alte „personalităţi" din lumea teatrală. Nu am avut suficienta tărie să apărăm pînă la capăt poziţiile juste şi, cedînd, am făcut concesii neprincipiale. Presiunea ideologiei burgheze, ce se exercita asupra sectorului nostru de activitate, nu ne-a găsit întotdeauna suficient de înarmați, și așa se explică cum de s-au putut strecura în repertoriile unor teatre spectacole ca: *Invitație la castel, Piratul, Scampolo* sau *Bunica*. La aceasta se adaugă și lipsa unui control riguros din partea activiștilor noștri, care, netiinînd un contact strîns cu organele locale, au pierdut uneori legătura cu terenul, nu au putut asigura o informare temeinică și operativă în cazurile de abateri de la disciplina de stat și nerespectarea repertoriului. Fără să scuzăm greșelile noastre cu faptul că directorii de teatre răspund nemijlocit de conducerea teatrelor încredințate lor, totuși, trebuie să spunem aici, slăbiciunile în munca noastră nu trebuie îmbrățișate ca justificări pentru lipsurile în muncă ale conducătorilor noștri de teatre. Este adevărat că prin neluarea unor măsuri la vreme în privința unor greșeli constatate și nepunerea la punct din timp a unor greșeli și confuzii ideologice am dat dovadă de spirit împăciuitorist, am încurajat un climat de concesie față de infiltrațiile ideologiei burgheze și față de manifestările mic-burgheze din concepția unor oameni de teatru de la noi.

În privința muncii cu autorii dramatici, activiștii direcției noastre sînt încă îndatorați. Nu am făcut totul pentru ca să apropiem pe dramaturgi de activitatea teatrelor, să-i ajutăm să pătrundă mai adînc în realitatea înconjurătoare, pentru ca să o poată cunoaște mai bine și să o îndrăgească, astfel fiind în măsură să o oglindească în toată măreția ei în opera lor. Datorită lipsurilor noastre în muncă și dorinței noastre de a avea un număr sporit de piese, au scăzut exigențele noastre față de calitatea ideologică și artistică și am lăsat să se joace pe scenele noastre piese slabe, cu serioase greșeli ideologice.

Urmărirea aplicării propriilor noastre hotărîri a fost defectuoasă. Nu am cerut cu suficientă stăruință din partea organelor sfaturilor populare să controleze modul în care se aplică directivele date de minister în reglementarea diverselor probleme din teatre. Au fost oare trași la răspundere cei care nu au respectat ordinul ministrului, care reglementează problema repertoriilor, știut fiind că nerespectarea unui document ca acesta înseamnă o abatere de la disciplina de stat?

De asemenea, legătura noastră cu secțiile de învățămînt și cultură ale sfaturilor populare a fost defectuoasă. Din cauza unor vechi deprinderi, activiștii noștri mai practică în deplasările lor sistemul de legătură directă cu teatrele, fără a lua întîi contact cu reprezentanții organelor locale. Lucrul acesta nu este o simplă chestiune de protocol, ci una de conținut, fiindcă numai așa se va putea stabili un contact strîns cu activiștii sfaturilor populare, pentru o mai bună informare reciprocă, pentru luarea unor măsuri de comun acord, pentru a învăța unii din experiența celorlalți.

Toate aceste lipsuri trebuie lichidate din munca direcției noastre, ca prin îmbunătățirea activității noastre să asigurăm o îmbunătățire substanțială a calității ideologice și artistice a producției noastre teatrale.

În problema repertoriului, în fața noastră stă o sarcină imediată, de mare răspundere: definitivarea repertoriului stagiunii 1958—1959, programul ideologic și artistic al noului an teatral.

Pentru aceasta este necesar ca concluziile ce vor reieși din analizarea greșelilor și lipsurilor repertoriului pe stagiunea trecută să ne slujească în a le înlătura din munca viitoare.

Situîndu-ne pe poziția ideologică clară că teatrul nostru este un mijloc de educare socialistă a maselor largi, că el trebuie să slujească intereselor clasei muncitoare și că scopul lui este acela de a-și aduce contribuția sa la construirea socialismului, trebuie să alcătuim împreună un asemenea repertoriu pentru stagiunea 1958—1959, încît el să răspundă în întregime acestor obiective.

Dramaturgia originală cu teme majore ale actualității trebuie să ocupe locul de frunte. Pe lîngă operele noi — care sîntem siguri că vor apărea datorită faptului că scriitorii se vor mobiliza și ei în această măreață bătălie, teatrele vor trebui să programeze piesele originale din fondul nostru de piese care și-au dovedit valabilitatea și stricta actualitate.

Teatrele vor trebui să includă în mai mare măsură piese ale clasicilor noștri și în special ale marelui nostru Caragiale, pentru a îndeplini astfel și o datorie de patriotism și a-și aduce contribuția lor la valorificarea moștenirii culturale. Piesele dramaturgiei sovietice și clasice ruse vor trebui să fie reprezentate, ca și piesele din țările de democrație populară, la locul cuvenit, după ce în prealabil s-a făcut o alegere atentă a tot ce e mai actual și mai valoros în literatura dramatică din țările prietene.

Din literatura contemporană apuseană vom accepta numai acele lucrări care se situează pe poziții ideologice clare și care ne slujesc în etapa actuală, pentru a demasca caracterul capitalismului imperialist și a arăta spectatorilor noștri lupta oamenilor cinstiți din țările capitaliste pentru libertate și pace.

Iar din clasicii universali, teatrele trebuie să aleagă cele mai reprezentative opere ale autorilor respectivi, ținînd cont de configurația repertoriului, de piesele clasice pe care le au în repertoriul permanent și de condițiile artistice și materiale în care ele pot fi realizate de teatrul în cauză.

Vor trebui excluse din repertoriu (și din cadrul reluărilor) acele piese care dovedesc greșeli ideologice, sînt confuze și slabe ca realizare artistică. Este o datorie partinică să facem acest lucru pentru a feri repertoriul teatrelor noastre de miasmele otrăvitoare ale ideologiei burgheze și a putea da astfel publicului spectacole de un bogat conținut ideologic și de o înaltă ținută artistică.

Ținem să subliniem încă o dată că toate teatrele sînt obligate să respecte întru totul toate prevederile ordinului cu privire la deschiderea stagiunii și la repertoriu.

Înainte de a încheia raportul, directorul teatrelor a subliniat din nou principiile și sarcinile ce revin teatrelor în vederea îmbunătățirii activității lor în stagiunea ce urmează :

Măsurile luate de partid pentru îmbunătățirea activității ideologice, pentru curmarea atitudinii de împăciuitorism și nepăsare față de manifestările și influențele ideologiei burgheze, înarmează activiștii de pe frontul ideologic, mobilizînd la luptă neîmpăcată împotriva ideologiei străine, pentru apărarea purității ideologiei marxist-leniniste. Fără a sări dintr-o extremă în alta, bazîndu-ne pe succesele noastre și dezvoltîndu-le, să luăm totodată poziție hotărîtă față de noi înșine față de lipsurile noastre, pentru întărirea intransigenței și fermității ideologice, pentru combaterea necruțătoare a împăciuitorismului ca principal pericol în frontul ideologic.

Analizînd cu seriozitate și cu spirit de răspundere (și în primul rînd este necesar ca cei de față să-și analizeze munca), trebuie să luăm asemenea măsuri încît, în stagiunea care urmează, în teatrul nostru să nu mai fie loc pentru manifestări ale ideologiei burgheze.

Ne așteaptă sarcini importante : definitivarea repertoriului stagiunii 1958/59, deschiderea stagiunii în toată țara la 15 septembrie cu o piesă originală, organizarea în luna octombrie a Festivalului Teatrului Romînesc, aniversarea centenarului Unirii Principatelor (ianuarie 1959), aniversarea a 500 de ani de la întemeierea orașului București în anul 1959 și mai ales 15 ani de la eliberarea patriei noastre. În special, pentru acest din urmă eveniment, 23 August 1959, care marchează bilanțul a 15 ani de viață liberă, facem apel la dramaturgii noștri să creeze acele opere puternice, demne de acest măreț eveniment, și la teatrele noastre de a se mobiliza în acest scop și de a monta aceste lucrări în cinstea zilei de 23 August. Vă aducem la cunoștință cu bucurie că Teatrul Național „I. L. Caragiale“ din București a luat o prețioasă inițiativă : de a deschide viitoarea stagiune în mod excepțional în ziua de 23 August și chemăm colectivele celorlalte teatre să urmeze pilda primei noastre scene. Vom aprecia ca patriotică activitatea acelor teatre care, în mod excepțional, vor deschide stagiunea viitoare, nu la 15 septembrie, ci la 23 August 1959, cu piese originale legate de acest eveniment.

Aceste evenimente impun repertoriului noii stagiuni un profil deosebit, care să țină seama de creșterea avîntului patriotic al oamenilor muncii care luptă pentru construirea socialismului și pentru pace. Odată fixat, repertoriul devine obligatoriu pentru toate teatrele noastre, iar conducătorii instituțiilor au datoria de a pregăti toate condițiile artistice și tehnico-organizatorice și materiale pentru a asigura realizarea lui cu succes.

Trebuie să mobilizăm toate forțele noastre pentru ca, folosind experiența cîștigată pînă acum, să asigurăm bazele temeinice ale muncii viitoare.

Majoritatea covîrșitoare a oamenilor de teatru sînt devotați cauzei poporului și regimului nostru democrat-popular, și aceasta ne îndreptățește să fim optimiști și încrezători în succesele pe care, cu siguranță, le vor obține teatrele noastre în noua stagiune teatrală.

Orientare ideologică și practică teatrală

În primăvara anului trecut, pe mesele directorilor de teatre, se afla în studiu un Ordin, venit de la Departamentul Culturii, Direcția Generală a teatrelor și a instituțiilor muzicale menit să înlesnească munca ideologică și practică a teatrelor. El invoca — printre altele — un adevăr elementar al revoluției noastre culturale și făcea atenți pe factorii de răspundere ai instituțiilor noastre teatrale despre acest adevăr : „În Republica Populară Romînă teatrul contribuie la dezvoltarea culturală a poporului, la educarea sa în spiritul luptei pentru socialism, pentru pace... Sarcinile educative ale teatrului pot fi realizate printr-un repertoriu bogat în idei, compus din cele mai valoroase opere ale dramaturgiei originale și străine, în care actualitatea tematică trebuie să constituie trăsătura dominantă. Repertoriul determină orientarea activității teatrului, profilul său artistic, contribuind la dezvoltarea măiestriei colectivului de interpreți pe linia însușirii și aplicării principiilor înaintate ale realismului socialist". Ordinul mai invoca apoi „lipsurile ideologice și artistice semnalate în ultima vreme în repertoriul teatrelor dramatice, în care au pătruns unele lucrări mediocre, de o valoare educativă îndoielnică", și stabilea, în sfîrșit, modalitățile de principiu menite să înlăture acele lipsuri.

•

Se vorbește în ultima vreme cu aprindere despre problemele legate de teatrele noastre — de munca lor, de recolta lor de după o stagiune, de perspectiva activității lor. E firesc, în aceste dezbateri, ca sarcinile ideologice, artistice ale slujitorilor teatrelor să fie avute în vedere ca niște măsuri de verificare și de cunoaștere mai deplină a felului în care orientarea generală a scenelor noastre și-a găsit în practica lor îndeplinirea. E firesc să se pună întrebarea — care scutește de ocoluri și de aproximații : au fost respectate aceste sarcini ? și în ce măsură ?

În cuprinderea largă, globală a stagiunii, răspunsul e afirmativ. Cifrele statistice, în măsura în care pot fi văzute în elementele lor de viață, ne relevă o oarecare creștere a dispoziției teatrelor noastre spre reprezentarea dramaturgiei autohtone, spre promovarea mai cu seamă a lucrărilor dramatice scrise recent de scriitorii noștri. Anul care s-a scurs a adus spre luminile scenei un număr neîntîlnit altă dată, într-o singură stagiune, de asemenea lucrări. Neîndoios stimulul Lunii culturii — al perspectivei festive în care s-a cinstit împlinirea deceniului Republicii noastre Populare, a fost în această privință considerabil și nu poate fi trecut cu vederea. După cum nu poate fi trecut cu vederea stimulul sărbătoririi împlinirii a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie în îmbogățirea îndrăzneață a repertoriilor teatrelor noastre cu unele din marile opere ale dramaturgiei sovietice, față de care pînă acum, slujitorii *teatrelor noastre se arătaseră timizi, temători de propriile lor forţe, neîncrezători în propria lor ştiinţă de a le da, după cuviinţă, viaţă. Prezenţa pe mai multe scene a răscolitoarei* Tragedii optimiste *şi a* Uraganului, *a necruţătoarelor dar şi dificilelor comedii* Baia *şi* Ploşniţa, *stăruie în noi ca nişte momente de înaltă şi palpabilă dovadă a maturităţii gîndirii şi artei noastre teatrale, a puternicelor ei valenţe creatoare. O dovadă pe aceeaşi linie de idei o consemnăm văzînd interesul pe care unele colective artistice l-au arătat, considerînd dramaturgia contemporană străină, operei lui Bertolt Brecht. (Chiar dacă nu înregistrăm decît o singură montare efectivă — de început promiţător — din dramaturgia lui încă la noi neştiută :* Mutter Courage *la Iaşi.) O vizibilă şi lăudabilă dorinţă de spargere a limitelor înguste a împrospătat repertoriul acestei stagiuni cu luarea în seamă a anticilor.* Hecuba *şi* Antigona, *înainte de a-şi revendica laurii preţuirii pe planul valorificării lor scenice, adaugă virtuţilor latente şi perspectivelor teatrului nostru o preocupare semnificativă, demnă de reţinut. Realizăm, dintr-o privire sintetică a stagiunii, un vrednic drum suitor. Cu atît mai izbitoare ni se arată de aceea, în acest context de virtuţi vădite şi de virtualităţi, roadele crude crescute ici şi colo, pe arborele teatrului nostru, primejduindu-l. Cu atît mai izbitoare şi cerînd cu atît mai grabnic a fi înlăturate.*

Iată, înainte de a încerca sondaje concrete în practica teatrelor, unele din aspectele deficitare ale stagiunii. S-au adunat pe ţară pînă în aprilie curent, aproape patru mii de spectacole cu piese autohtone. Cifră desigur îmbucurătoare. Nu e oare însă izbitor — şi nu îndeamnă la lungi reflecţii — faptul că din aproape 45 de piese autohtone recente, peste 650 de spectacole au fost date cu trei sau patru din comediile cele mai puţin reprezentative ale dramaturgiei noastre actuale? Că peste o mie de spectacole din cele patru mii pomenite au fost înscenări de lucrări dramatice din trecutul apropiat (epoca dintre cele două războaie) ori tratînd teme din trecut? Că aproape 450 de spectacole, valorificînd dramaturgia noastră clasică, au uitat parcă pe Caragiale care nu a fost jucat anul acesta pe scenele profesioniste decît de 16 ori, cu Scrisoarea pierdută? *Şi că abia o pătrime din cifra globală a fost destinată lucrărilor scrise azi, cu teme şi conflicte de azi ; că din aceste lucrări, preponderenţa o au* nu *cele ce dezbat problemele cruciale ale construirii socialismului?*

Reflecţiile pe marginea acestor date se opresc îndelung la capitolul felului în care se iniţiază repertoriul în teatre, la cel în care se cere respectarea acestui repertoriu de-a lungul unei stagiuni, şi la capitolul programărilor spectacolelor.

Reflectînd la aceste capitole, descoperim adesea, în această stagiune încheiată, cum o seamă de considerente de circumstanţă, practice, sînt în unele teatre îmbrăţişate drept criterii primordiale ; cum sarcina socială a teatrelor e umbrită dacă nu chiar întunecată de aceste considerente — de problemele privind veleităţile artistice ale unora dintre slujitorii unui teatru, posibilităţile bugetare, greşita cunoaştere a gustului şi exigenţelor artistice ale publicului, neglijarea îndatoririi de a educa gustul publicului.

Desigur munca teatrală e complexă şi nu s-ar putea împăca decît anevoie — şi în dauna artei — cu rigurozitatea schematică. Dar sarcinile artistice şi ideologice ale teatrului nu pot fi eludate de necesităţi practice. Din răsturnarea de valori şi criterii semnalate, s-au putut de aceea naşte unele „fapte de artă" neoportune, vătămătoare, de care ne-a fost dat să luăm cunoştinţă în această stagiune.

Apare bunăoară greu de explicat cazul Teatrului Municipal — teatru de capitală, cu două scene, cu un ansamblu artistic remarcabil şi nu o dată, pe drept, preţuit — care nu a găsit loc într-o stagiune pe scenele de care dispune, pentru piesele romîneşti, decît în 180 de seri (dintre care peste 70 ocupate de o comedie dintre cele două războaie). În acest timp teatrul de la Piteşti a consacrat pentru piesele romîneşti 114 spectacole, cel de la Ploeşti, peste două sute... Să nu încercăm însă compa-

rații cu provincia unde își spun în mare parte cuvîntul turneele ; deși acest cuvînt nu vine în sprijinul Municipalului. Să dăm deoparte și comparația cu Teatrul Național din București (care din punctul acesta de vedere, al programării dramaturgiei romînești, nu poate fi criticat : a prezentat aproape 400 de spectacole. Dar, să zicem, aceasta este în primul rînd datoria unui Național). Să privim fapta Municipalului în confruntare cu fapta altor teatre bucureștene — mai puțin înzestrate decît dînsul. Cele 180 de spectacole cu piese autohtone — pe scena de pe chei și pe scena de lîngă grădina Icoanei — se opun, nu fără stingherire, programărilor de acest ordin ale teatrelor Armatei (peste 380 de spectacole), Tineretului (peste două sute de spectacole), Nottara (peste 150 de spectacole), C.F.R.-Giulești (peste 120 de spectacole) — aceste trei din urmă, teatre cu o singură scenă. Să comparăm fapta Municipalului cu propria lui activitate, și politica de stimulare a dramaturgiei originale (cu care în alți ani s-a mîndrit pe bună dreptate) apare la el, în acest an, cu totul și neiertat negativă. Căci în adevăr cele 180 de spectacole romînești (trei premiere, șase reluări) stau rușinate în fața celor 160 de spectacole, date cu numai trei dintre lucrările apusene jucate aici : una a americanului Nash (Omul care aduce ploaie), alta a franțuzului Giraudoux (Nebuna din Chaillot), alta a irlandezului Shaw (Profesiunea doamnei Warren)...

Ce orientare a străjuit la Municipal în a înțelege astfel „preferințele" în programarea pieselor din repertoriul său, nu vrem să înțelegem. După cum nu vrem să înțelegem „cazurile speciale" care au îndemnat Naționalul din București să-și restructureze repertoriul stabilit în primăvara anului trecut, îndepărtînd Orestia lui Eschil de dragul Romanțioșilor lui Rostand, pe Molière pentru a găzdui Invitație la castel, „o piesă de Brecht" pentru a monta Moralitatea doamnei Dulska. Nu pătrundem nici taina teatrului din Arad, căruia farsa Masca lui Neptun a cuplului Grinevici-Pantelimon i-a apărut mai utilă și mai relevantă pe plan ideologic și artistic decît Arborele genealogic de Lucia Demetrius (piesă înscrisă inițial în planul de repertoriu), și pentru care teatru, Micii burghezi de Gorki (de asemenea înscrisă în plan) s-a putut ulterior lăsa a fi ștearsă din repertoriu ; nu însă și Topaze de Pagnol. Nu vom pătrunde nici taina teatrului din Bacău în care Alecsandri (Despot Vodă) e înlocuit cu De Filippo (Filumena Marturano) și Shakespeare (Cum vă place) cu Otto Ernst (Institutorii). Ni se pare de neînțeles ce s-a întîmplat la teatrul din Reșița, unde în locul Vassei Jeleznova s-a reprezentat, cu prilejul celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie... Jocul de-a vacanța de Mihail Sebastian ; și unde, după ce s-au înscris în lista de repertoriu actele lui Davidoglu Nemaipomenita furtună și Inimă vitează, se renunță la ele și se cere (sic!) cu candoare „o altă piesă romînească" în schimb. De neînțeles ne apare și cazul Jurnalului Annei Frank care, inclusă în repertoriul inițial al teatrului de la Satu Mare, a fost lăsată de o parte pentru a se cinsti Mansarda lui A. Gehry ; și, rămînînd la teatrul de la Satu Mare, ne întrebăm de ce s-au întîrziat repetițiile cu drama originală Ultimul tren de Eugen Mirea și G. Kovacs, și s-a găsit vreme pentru ca mărunta piesă a lui Dario Nicodemi Scampolo să solicite, peste plan, aplauzele publicului? O întrebare în care surprinderea se amestecă cu îngrijorarea ți-o pui și cînd iei în seamă teatrul din Timișoara, a cărui linie în domeniul repertoriului coboară abrupt de la satira revoluționară Ploșnița de Maiakovski la substanța negativistă a piesei Piratul de Toby Laszlo, și care a trecut cu dezinvoltură, de la „comedia în gustul Renașterii" Dona Diana a lui Moretto (în versiunea lui Camil Petrescu) la comedia în gustul burgheziei Invitație la castel a lui Anouilh.

Asemenea linie coborîtoare, de la un repertoriu gîndit mai întîi cu simț de răspundere spre îndeplinirea țelurilor revoluționar-educative ale teatrului, la un repertoriu împestrițat cu „succese financiare sigure" dar întreținînd, astfel, fie gustul artistic dubios, fie — mai grav — semănînd confuzie în conștiința masei de spectatori;

asemenea linie, chiar dacă e aparent frecventă, în această stagiune, e totuşi întîmplător şi rar uzitată, dacă privim întreaga reţea a scenelor noastre. Teatrul Armatei de pildă, ca şi Naţionalele din Iaşi şi Cluj, ca şi teatrele din Bacău, Brăila, Constanţa, Petroşani, Sibiu, sînt din acest punct de vedere, al statorniciei faţă cu propriile lor planuri artistice, demne de scos în evidenţă. Această statornicie dovedeşte o serioasă şi justă cumpănire, prealabilă încheierii planurilor artistice (de repertoriu), o cumpănire între posibilităţi (compoziţia trupei, buget) şi sarcini sociale, între profil şi zestre artistică. Ea dovedeşte în acelaşi timp la aceste teatre ponderea orientării politice, înţelese în sensul ei cel mai înalt, existentă în configurarea acestor planuri, ca şi — de se ivesc „cazuri speciale" — în restructurarea lor. Căci „cazurile speciale" — împrejurările de forţă majoră gospodărească ori artistică, oricît de grele — nu pot străjui diminuarea combativităţii de clasă, şovăiala ori rătăcirea ideologică a activităţii unui teatru, înclinarea de a pierde din vedere îndatorirea de bază şi funcţia teatrului — îndatorirea şi funcţia de a contribui la educarea culturală, la creşterea conştiinţei socialiste a oamenilor muncii.

E limpede că argumentul financiar nu poate fi ignorat. Şi nici nu-l ignorăm. Totuşi argumentul financiar nu poate fi invocat cînd constaţi că „preferinţele" în programarea spectacolelor merg spre lucrările de sursă şi tematică minoră — unele cu mesaj şi soluţii burgheze (chiar cînd ele conţin o tresărire critică la adresa aşezării capitaliste. În aceste cazuri eşti nevoit să constaţi implicit cel puţin o neînţelegere a importanţei lucrărilor cu mesaje şi soluţii eroice, revoluţionare, socialiste. Acei membri ai consiliilor artistice şi acei directori de teatru care aşează operele revoluţionare ale unor Gorki, Maiakovski, Brecht, mai prejos de produsele efemeridelor bulevardiere ale Apusului, te silesc să pui la îndoială, şi puterea lor de judecată critică şi deplinătatea înţelegerii misiunii ce le-a fost încredinţată. Misiunea aceasta este de a veghea ca producţia teatrului în care lucrează să fie o producţie activă şi activizantă a regimului nostru, nu una paralelă, necum una paralizantă — care să-i înfrîneze adică înaintarea.

Producţia teatrală e dificilă. Dar covîrşitor de importantă. E o producţie morală: a contribui la transformarea sufletească socialistă a omului. Nu poţi ajunge la asemenea producţie dacă, pe de o parte, înjghebi funcţionăreşte, un repertoriu formal interesant şi pe de altă parte, furat de rămăşiţele unui gust înapoiat, stărui în a ispiti publicul tău — publicul muncitoresc, cel care vine de bună credinţă să ia cultură, adevăr şi frumos din teatru, — cu amăgirile spumoase, cu emoţiile „culinare" cum le numea Brecht. Nu repudiem scrisul şi vederile cu adevărat cinstite ale nici unuia dintre scriitorii — de ieri sau de azi — din lumea capitalistă. Mai cu seamă cînd scrierile lor îndrăznesc să dezvăluie, pentru publicul lor şi pentru noi, adevărul despre această lume. Îl jucăm şi-l preţuim pe sud americanul Cassona; îl jucăm şi-i preţuim pe italianul De Filippo. Îl jucăm şi-l preţuim pe algerianul Roblès. Chiar pe Anouilh (atunci cînd evocă pe Ioana d'Arc) îl preţuim şi-l jucăm. Dar nu putem renunţa a vedea limitele ideologice ale acestor scriitori. Şi mai ales nu putem — nu ne îngăduie conştiinţa — să nu luăm în seamă aceste limite, subordonînd dramaturgiei lor, dramaturgia lumii noastre, a întrebărilor şi răspunsurilor noastre, a perspectivelor noastre. De aceea apare cel puţin insolită goana după Pagnol, Cassona, De Filippo, Anouilh în unele din teatrele noastre. Şi de aceea, argumentul financiar în legitimarea acestei goane e nu numai neacceptabil, dar primejdios. Primejdios pentru viaţa şi pentru sănătatea ideologică a mişcării noastre teatrale.

Adevăratele probleme şi răspunderi financiare în teatru se pun altcum şi pentru alte cazuri. Deşi şi ele sînt de natură să implice mentalitatea socialistă a acelora răspunzători de bunul obştesc pe care-l mînuie ca şi de faţa ideologică a instituţiei artistice ce le-a fost dată spre păstrare şi fructificare. Cum vor putea bună oară răspunde *directorii și membrii din consiliile artistice ale teatrelor unde s-au cheltuit zeci de ore de muncă în repetițiile unor spectacole ce n-au ajuns să vadă lumina rampei? Cu ce rost s-a cheltuit energia actorilor în zecile de repetiții inutile de la Reșița, cu* Mașina de scris, *cu* Cidul, *cu* Vassa Jeleznova*? Cum vor putea răspunde chiar de repetițiile spectacolelor care ajungînd la rampă (după ce s-au cheltuit sume grele și pentru decoruri, pentru costume, etc.), n-au ajuns la public, deoarece s-au dovedit contraindicate pe plan artistic* (Fîntîna turmelor *la Craiova și* Frumoasa din Sevila *la Teatrul de Satiră „C. Tănase") și pe plan ideologic* (Sirena *la Teatrul Tineretului)? Unde e grija pentru împlinirea planului de casă la aceste teatre, în* aceste *împrejurări?*

Pierderile sînt desigur nu numai bănești. Și cauzele acestor pierderi nu sînt numai de ordin contabilicesc. Nici în cazurile pomenite, nici în cazurile în care constați valorificări... de serviciu la piesele autorilor noștri, care se văd rebutați adesea, datorită spiritului funcționăresc și aristocratizant cu care se promovează în cîte un teatru dramaturgia originală. De ce Ziariștii *lui Mirodan poate să facă la Bacău serie (ca să nu vorbim de seria de la Naționalul din București) și cade după două-trei spectacole la Cluj și la Sibiu? Și de ce la Cluj și la Sibiu fac în schimb succese piese „la costum"? Ce argumente financiare pot fi invocate aci? Nu cumva însă aceasta se întîmplă pentru că regizorii respectivi au pus mai multă pasiune creatoare pentru spectacole de culoare și nu și-au îndeplinit, în cazul* Ziariștilor *(la concepția, la distribuția, la munca cu actorii, cu decoratorii, etc) decît o îndatorire formală? De ce directorul de scenă principal de la Teatrul din Craiova depune toate eforturile pentru a se afirma ca artist de valoare în spectacole de mare montare și ținută, dar lasă pe seama unui neexperimentat asistent de regie punerea în scenă a unei comedii originale, cu care apoi se rușinează în turneu și o lasă să fie jucată aproape clandestin pe o scenă mărginașă a Bucureștiului?*

În atari condiții, e firesc să vezi planul de casă neîmplinit. Dar în atari condiții compromiți, fără să-ți dai seama, dramaturgia noastră originală, de care ești, înainte de orice, chemat să ai grijă: s-o stimulezi pentru a fi cît mai valoroasă, cît mai dragă publicului.

Nu poți însă revendica satisfacția de a fi stimulat dramaturgia originală, acceptînd cu ușurință — doar pentru a împăca formal unele exigențe de plan — piese mediocre și mai ales piese a căror mediocritate e însoțită și de o orientare ideologică rătăcită. La deruta artistică pe care ajungi astfel s-o patronezi, se adaugă dezorientarea ideologică cu care lași publicul să-ți părăsească sala de spectacol. Asemenea piese mediocre și lipsite de o justă și clară ținută și concepție ideologică s-au întîlnit în această stagiune și au fost, nu o dată în ultima vreme, obiectul unor îndreptățite critici. Nu le mai amintim, cu atît mai mult cu cît ele au făcut pe larg și obiectul recentei consfătuiri a oamenilor de teatru. Folosim însă prilejul pentru a sublinia rolul important pe care în activitatea teatrelor noastre îl au (spre remedierea sau evitarea unor asemenea producții) secretariatele literare și consiliile artistice. Prea lesne și prea neglijent a fost pînă acum privită și împlinită munca acestor importanți factori de creație ai teatrelor.

Despre Teatrul de Artă, Gorki scria lui Cehov: „Teatrul de Artă e un lucru la fel de bun și de minunat ca și Galeria Tretiakov, Vasili Blajenîi și ca tot ce e mai bun la Moscova. Nu poți să nu ții la el. Pe cinstea mea că e o crimă să nu lucrezi pentru el". Nu comparăm teatrele noastre cu Teatrul de Artă din Moscova. Dar ambianța înaltă artistică, găzduirea caldă a operei dramatice originale, tratarea ei, promovarea ei, valorificarea ei ca operă de artă (deopotrivă cu operele pe care în general conducătorii teatrelor le socotesc drept opere de artă): aceasta se poate pretinde teatrelor. Nu numai pentru că așa poate fi stimulată și susținută pasiunea creatoare *a dramaturgilor noştri. Dar şi pentru că aşa poate creşte prestigiul cultural, forţa ideologică educativă a teatrelor înseşi.*

La aceasta nu se poate ajunge însă decît printr-o viguroasă întărire a tuturor lucrătorilor din teatre şi în primul rînd a conducerilor, a secretariatelor literare şi a consiliilor artistice. O întărire a fermităţii lor ideologice-partinice ; a competenţei şi exigenţei lor artistice ; a dragostei lor pentru instituţia, pentru arta, pentru cauza socialistă ce slujesc.

Aceste cîteva aspecte deficitare din practica cîtorva din teatrele noastre nu sînt de natură a avea mai multă greutate decît greutatea unor excepţii în cadrul unei reguli. Peisajul de ansamblu al teatrului nostru rămîne mai departe dominat de rodul bun. Descoperirea la vreme a seminţelor sterpe ori vătămătoare cată a duce la grabnica lor înlăturare şi a sluji înaintării, nu lipsite de greutăţi dar sănătoase a teatrului nostru pe drumul ce i-a fost deschis de revoluţia culturală iniţiată şi condusă de partid; cată să sugereze mijloacele multiple şi simultane care se cer folosite în acest scop. Aceste mijloace ţin şi de calificarea şi de etica profesională a lucrătorilor din teatre, şi de organizarea internă mai bună a instituţiilor teatrale, şi de simţul de răspundere, şi de spiritul gospodăresc al conducătorilor lor. În primul rînd însă ele ţin de conştiinţa, de ataşamentul lor la cauza morală, culturală, politică, pe care sînt chemaţi s-o slujească : la cauza construirii socialismului.

Sub semnul acestei mari cauze, nu ne îndoim că stagiunea viitoare va aduce noi şi însemnate contribuţii la împlinirea înaltei misiuni revoluţionare a teatrului nostru.

„t"

MARGARETA BĂRBUŢĂ

Spiritul de partid şi eficienţa mesajului

Faţă de dramaturgul din trecut, dramaturgul nostru de azi are o situaţie privilegiată : marxism-leninismul i-a deschis poarta spre cunoaşterea legilor obiective ale realităţii şi, prin aceasta, spre înţelegerea fenomenelor vieţii în esenţa şi în dezvoltarea lor. Din vălmăşagul de fapte şi aspecte oferite de mediul înconjurător, autorul dramatic are libertatea şi posibilitatea de a le alege pe cele mai semnificative, mai apte de a revela, nu o simplă clipă fugară şi întîmplătoare, ci însăşi perspectiva viitorului. În societatea noastră, în care efortul colectiv este condiţia împlinirii ţelului suprem al construirii socialismului, această posibilitate a dramaturgului se transformă în datorie. Dramaturgul nu se poate opri la contemplarea pasivă a realităţii. El devine unul din factorii activi ai transformării ei. Aceasta presupune angajarea totală a capacităţii creatoare a dramaturgului de partea forţelor care construiesc noua societate. Iar măsura acestei angajări o dă însăşi opera dramatică, prin puterea mesajului exprimat artistic.

Specificul operei dramatice obligă scriitorul la un efort sporit, pentru incorporarea mesajului său în elementele componente ale dramei : conflict, acţiune, eroi. Chiar dacă dramaturgul este un adept şi practician al teatrului epic, de pildă, chiar dacă încredinţează unui comentator funcţia de tîlmaci al intenţiilor sale — procedeul a devenit frecvent în ultima vreme, fiind folosit fie cu scopul adîncirii convenţiei teatrale, fie cu acela al anulării distanţei dintre scenă şi sală —, componentele dramei îşi păstrează funcţia lor revelatoare. În ele se află implicit mesajul autorului. Reuşita sau nereuşita compoziţiei dramatice determină, în ultimă instanţă, transmiterea către public, mai limpede sau mai puţin limpede, cu mai mare sau mai mică putere de influenţare, a gîndurilor autorului. În acelaşi timp, însăşi orientarea compoziţiei dramatice depinde de fermitatea poziţiei autorului faţă de realitate, de profunzimea investigaţiilor sale în fenomenul social.

S-au scris în lunile din urmă în presa noastră mai multe articole consacrate producţiei dramatice a ultimei stagiuni. S-a vorbit despre tendinţa îngrijorătoare spre reînvierea melodramei în formele sale cele mai desuete. S-a vorbit despre falsa actualitate a unor piese ce se pretindeau inspirate din realitatea zilelor noastre. S-a vorbit despre tematica minoră a altora. Am impresia însă că nu în mod satisfăcător s-a discutat despre măsura în care aceste piese, prin conflictele şi eroii lor, transmit un mesaj înaintat, care mărturiseşte atitudinea conştientă şi combativă a autorilor lor, de pe poziţiile cele mai înaintate ale actualităţii ; cu alte cuvinte, în ce măsură aceste piese sînt pătrunse de spirit de partid şi în ce măsură partinitatea se exprimă prin mijloacele artistice specifice dramei.

Țin să precizez de la bun început că n-am de gînd să fac nimănui proces de intenție. Recunosc și respect intențiile bune ale celor care au apărut anul acesta pe afișele și pe scenele teatrelor noastre și nu consider neapărat că o nereușită artistică se datorează cu exclusivitate lipsei de partinitate; după cum nu consider că întotdeauna o piesă bine închegată din punct de vedere dramatic este, implicit, o piesă partinică. Sînt convinsă însă că spiritul de partid este absolut necesar pentru realizarea unei opere valoroase, care să reflecte realitatea în trăsăturile ei esențiale, în procesul ei de dezvoltare revoluționară, cu perspectiva viitorului implicată în elementele constitutive ale prezentului. Pentru aceasta, bunele intenții nu sînt suficiente. Este nevoie de cunoaștere și de combativitate. Cunoaștere a resorturilor profunde, a legilor de dezvoltare a societății și a particularităților concrete ale momentului social dat. Cunoaștere a vieții și a oamenilor, a relațiilor dintre ei, în semnificațiile lor generale și particulare. Combativitate pentru propagarea adevărului, pentru afirmarea și sprijinirea *noului*, împotriva vechiului, pentru ridicarea conștiinței maselor la gradul de înțelegere a legilor societății și de aplicare revoluționară a lor. Cunoașterea și combativitatea fac parte integrantă din spiritul de partid.

Din păcate în stagiunea încheiată n-am văzut apărînd pe scena teatrelor noastre multe piese, care să răspundă în măsură suficientă acestor imperative. Și nu mă refer la piese ca *Microbii, Visul nopților noastre, Flacăra vie,* sau *Secretul doctorului Bergman,* pe care le consider niște rebuturi artistice, neindicate pentru o analiză mai amplă. Ci la atîtea alte piese, prezentate în cursul acestei stagiuni, ale căror conflicte sînt prea puțin orientate spre reflectarea tendințelor și perspectivelor societății noastre.

Am întîlnit în această stagiune piese în care dramaturgii manifestă o surprinzătoare predilecție pentru aspectele și laturile legate de trecut ale unor fenomene și evenimente contemporane, lăsînd în umbră laturile noi, purtătoare ale fermentului revoluționar. Iată, de pildă, două piese care evocă momentul însemnat al eliberării țării noastre: *Prăbușirea* de Al. Șahighian și *Refugiu* de Szabo Lajos. E curios, dar ambele piese înfățișează acest eveniment prin efectele sale asupra unor reprezentanți ai claselor exploatatoare, și numai în mod cu totul nesatisfăcător, prin latura sa revoluționară, deschizătoare de perspective. Al. Șahighian a urmărit procesul de descompunere a familiei moșierului Bălțeanu, încercînd poate prin această imagine familială să reprezinte întregul proces istoric al transformării unei societăți. N-a izbutit, pentru că implicațiile sociale și filozofice ale eroilor săi sînt inconsistente, și pentru că, mai ales, imaginea forțelor noului, angajate în luptă, e convențională și inoperantă. Szabo Lajos a oscilat între diferite căi de dezvoltare a conflictului, definindu-și abia în ultimul act poziția prin confruntarea reprezentanților celor două clase în luptă: moșierii și țăranii, în momentul istoric al aplicării reformei agrare. Moment nepregătit de desfășurarea anterioară a acțiunii, de aceea superficial și ratat artistic. În ambele piese, înfăptuitorii eliberării, ai revoluției, sînt aproape total absenți.

În bună măsură, reproșul întoarcerii spre trecut i se poate adresa și piesei *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius. Autoarea a urmărit fenomenul dramatic al ruperii de trunchiul vechii societăți a elementelor capabile să devină utile noii societăți. Mai precis, recuperarea intelectualului cinstit, provenit din mediul burghez, și cîștigarea lui pentru cauza construirii socialismului. În piesă însă, tocmai procesul psihologic al savantului Manea-Voinești are o greutate specifică mai mică decît demascarea ipocriziei subtile și surîzătoare, sub care Suzana Manea-Voinești își ascunde morala cinică de clasă. Am cîștigat în felul acesta un caracter dramatic, în personajul Suzana, admirabil construit de autoare. Dar am pierdut ocazia unei piese care să afirme cu vigoare artistică forța transformatoare a societății noastre. Grija minuțioasă cu care autoarea, întoarsă spre trecut, a fixat trăsăturile Suzanei, a împiedicat-o să vadă tot atît de limpede chipul personajului care, stîngaci și anemic, încearcă să aducă în scenă mesajul prezentului : Laura. De aci și rezolvarea rapidă, nepregătită artistic, a procesului lăuntric al profesorului. De aci, lipsa de noutate și de vigoare a mesajului piesei.

Despre piesa *Ultimul tren* de G. Kovacs și Eugen Mirea s-a vorbit pe bună dreptate, la apariția ei, ca despre o piesă purtătoare a mesajului înaintat al înfrățirii naționalităților conlocuitoare din țara noastră. Combaterea șovinismului semănat între romîni și maghiari de către clasele exploatatoare în trecut este o sarcină care încă nu și-a pierdut oportunitatea și autorii au dat dovadă de un adevărat simț al actualității, cînd și-au ales această temă. Iată, totuși, că și în această piesă imaginea trecutului este mai puternic prezentată de autori, cu mai mare putere de convingere. Rezolvarea problemei naționale realizată în societatea noastră aduce în mod automat rezolvarea dramei celor doi îndrăgostiți din piesă, fără însă ca autorii să fi găsit pentru aceasta mijloace artistice la fel de convingătoare ca acelea prin care au expus însăși drama. Ei se mulțumesc să constate și să consemneze evenimentul. Dar constatarea și consemnarea n-au făcut niciodată parte din mijloacele specifice literaturii dramatice.

O parte din piesele apărute anul acesta, inspirate din actualitate, dezbat probleme de etică. Pentru omul nou, care făurește noua societate, transformîndu-se în același timp pe sine, însușirea unei etici superioare este o problemă vitală. Noua societate nu se poate alcătui fără o umanitate nouă, eliberată de deprinderile și aparențele mărunte, egoiste, ale omului crescut în societatea lui „homo homini lupus". Iată de ce socotesc că piese ca *Generația din pustiu* de L. Bruckstein, ***Conștiința furată*** de T. Bușecan, ***Zburați pescărușilor*** de Vasile Iosif, ***Cinstea noastră cea de toate zilele*** de Al. I. Ștefănescu sînt piese actuale. Autorii lor au încercat să abordeze cu seriozitate probleme ale conștiinței omului care muncește în societatea noastră. Am analizat mai amănunțit trei dintre ele, cu alt prilej [1]. Ceea ce ne interesează însă aici este un anumit aspect al conflictului, aspect care trădează aceeași slăbiciune semnalată mai sus, lipsa de vigoare a afirmării noului. În *Generația din pustiu* bătrînul Avram Urnfeld descoperă cu durere că fiul său David s-a lăsat ispitit de posibilitatea de a cîștiga ușor bani nemunciți, prin înșelăciune. Mai mult decît procesul de conștiință al lui David, piesa dezvăluie și urmărește drama lăuntrică a bătrînului, pe care-l confruntă rînd pe rînd cu modul de viață al celor trei fii : David — decăzutul, Iona timoratul, ajuns sub papucul unei neveste burgheze cicălitoare, și Sami, fiul cel bun, muncitor și cinstit. Caracterul bătrînului e creat cu mijloace literare adecuate, fără a izbuti totuși să devină un caracter activ, care să ajungă să influențeze în vreun fel acțiunea altor personaje. Abia în ultimul moment, după ce puterea de stat a intervenit, arestîndu-l pe David, bătrînul Avram reușește să-i smulgă acestuia, în fața judecătorului, mărturisirea greșelilor și făgăduiala de îndreptare. Cît despre elementul așa-zis înaintat al piesei, fiul Sami, rolul său e mai mult ilustrativ, lipsit de eficiență dramatică.

În *Conștiința furată*, drama — atîta cît este — a lui Dragomir, se desfășoară în ciuda și în afara posibilității de intervenție a personajelor, care reprezintă elementele cele mai înaintate ale societății, ca de pildă comunistul Abrudan. Acesta îndeplinește o funcție mai mult decorativă. Rezolvarea vine de la sine, în momentul în care Dragomir se trezește din vraja rea în care îl ținuse pînă atunci banditul

---

[1] *„Teatrul"*, nr. 3, 1958, articolul *Actualitatea și teatrul.*

Raus, şi se opreşte la un pas de nenorocire. De altfel, schematismul personajelor este atît de evident, încît mesajul autorului — combaterea setei egoiste de aur şi ridicarea conştiinţei muncitorului la nivelul luptei pentru interesul colectivităţii — îşi pierde pe drum eficienţa.

Al. I. Ştefănescu a creat un admirabil portret al impostorului, în personajul Vicenţiu Holca din *Cinstea noastră cea de toate zilele*. Dar şi aici, riposta artistică dată de autor personajului incriminat este insuficientă. Rezolvarea „cazului Mantu" vine de la o forţă aflată în afara conflictului piesei, în timp ce acţiunea comuniştilor din piesă se reduce la lamentări ca în cazul Veronicăi, sau la sfaturi înţelepte, ca în cazul lui Radu Ionescu. Este adevărat că finalul piesei aduce un fel de redresare şi regrupare a personajelor, realizînd izolarea totală a elementului dăunător societăţii noastre şi afirmînd astfel încrederea în victoria eticii comuniste. Dar în compoziţia dramatică, în conflict, elementul înaintat este rezolvat cu mijloace artistice mai puţin eficiente.

Ceea ce e de reproşat, mai ales, autorilor acestor piese este faptul că nu au izbutit să afirme noul, în aceeaşi măsură şi cu aceeaşi forţă artistică cu care au negat vechiul.

Lipseşte din aceste piese combativitatea revoluţionară. Lipseşte acel erou, care să exprime mesajul autorului nu prin aforisme şi precepte didactice, ci prin însăşi acţiunea sa, prin luptă, prin intervenţia în conflict.

În dramă, personajele se caracterizează în acţiune. Ideea însăşi a piesei, tendinţa ei reies din acţiunile eroilor, din ciocnirea caracterelor, din orientarea şi rezolvarea conflictului. Cuvîntul are valoare dramatică şi ajunge la conştiinţa publicului dacă e materializat în acţiune. Nu neapărat în acţiune fizică. În dramă funcţionează cu aceeaşi putere de comunicare acţiunea psihică. Mesajul autorului se exprimă prin acţiunile eroilor, prin dialogul dramatic, prin subtextul replicilor. Nu e nevoie de declaraţii. În *Mutter Courage* nu rosteşte nimeni nici un discurs antirăzboinic, dar mesajul autorului se impune, pe măsură ce acţiunea piesei înaintează, pînă la finalul zguduitor. E un mijloc original, de o mare valoare artistică, de a comunica o idee, o tendinţă, prin contrariul ei.

Exemplul dat pare să contrazică cele afirmate mai sus, despre necesitatea prezenţei în dramă a unui erou activ, care să impună prin acţiunea sa concluzia piesei. În *Mutter Courage* nu luptă nimeni împotriva războiului. Dimpotrivă. Anna Fierling trăieşte de pe urma războiului şi încheierea păcii ar însemna pentru ea, în concepţia ei, anularea sursei ei de trai. Da. Dar toată acţiunea piesei, toate episoadele sale vin să contrazică această concepţie primitivă, mioapă. Iată, indirect, „eroul activ" : este însuşi autorul, care luptă cu argumente materiale, dramatice, pentru impunerea tezei sale.

În multe din piesele pe care le-am pomenit mai înainte, nu există o adevărată luptă. Autorii îşi expun adesea principiile prin nişte personaje lipsite de viaţă, lipsite de posibilitatea de a acţiona. Nu e nevoie ca autorul să aibă un mesager direct în scenă, un campion al ideilor sale. Dar dacă îl creează, atunci este obligat să-l investească cu întreaga capacitate de convingere, cu valori active, care să-l facă un adversar cel puţin egal cu purtătorii de cuvînt ai forţelor retrograde.

În viaţă, vechiul dispare în mod dramatic, după o luptă încordată pentru menţinerea poziţiilor, în timp ce noul înaintează la fel de dramatic, cucerind pas cu pas pozițiile. În piesele noastre, vechiul dispare adesea prin autoconsumare, în timp ce noul îl privește și-i comentează moartea în maxime frumoase, ca din carte. N-aș vrea ca acești termeni de „nou“ și „vechi“ să fie înțeleși în mod schematic, în chipul destul de arbitrarei împărțiri în eroi pozitivi și negativi. Viața nu poate fi redusă la scheme și nici împărțită în zone de alb și negru. Dar în această complexitate a vieții, noul și vechiul se află într-o continuă opoziție dialectică, fie că se înfruntă pe planul larg al luptei de clasă, fie că se confruntă pe planul particular al proceselor sufletești. Dramaturgia, gen prin excelență dialectic, nu poate oglindi realitatea decît în mod esențial, prin conflictul între nou și vechi, cu toate implicațiile sale sociale, psihologice, filozofice.

Dar pentru aceasta este necesar ca dramaturgul să știe să distingă, din amestecul complex de fapte, direcția dezvoltării noului, pentru a nu se angaja pe o cale greșită.

Nu s-ar putea spune de pildă că în piesa *Ce fel de om ești tu?* de Ana Novac nu se desenează liniile unui conflict. Dar obiectivele conflictului sînt fundamental greșite. Piesa opune în mod nejust și artificial construcția economică, înseși bazele construcției socialiste, intereselor individuale ridicate la rangul unor cerințe de primordială necesitate. Susținătorul lor, Toma, reprezintă în concepția autoarei chipul înaintat al omului de partid; dar în manifestările și ideile profesate, personajul, prin miopia sa politică, nu numai că este departe de a avea o asemenea calitate, dar și o infirmă. În schimb, este supus unor critici derutante tocmai acel personaj, Ianoș Madaraș, care promovează interesele construirii socialismului, interesele obștești înaintea celor individuale. Raportul de forțe existent în realitatea noastră este astfel răsturnat cu capul în jos în piesă, așa fel încît desfășurarea conflictului, în loc să ducă spre întărirea forțelor noului și spre mobilizarea maselor la munca de construire a socialismului, seamănă dimpotrivă neîncredere în posibilitatea atingerii țelului mult dorit, confuzie și scepticism.

Să mai pomenesc oare de *Umbra baroanei* de Tiberiu Vornic, în care confuzia compoziției dramatice este echivalentă cu lipsa de mesaj?

Prefer să amintesc aci alte două piese, care deși nu tratează subiecte de strictă actualitate, au în miezul conflictului un erou, al cărui mesaj de eroism și devotament patriotic își păstrează puterea de comunicare și în societatea noastră. E vorba de *Zile de februarie* de Liviu Bratoloveanu și de *Ecaterina Teodoroiu* de Nicolae Tăutu. Eroul celei dintîi, muncitorul ceferist Gheorghe Marin, nu este de la început un luptător. El devine însă, pe măsură ce conștiința sa se luminează, cu prețul unor grele experiențe și cu ajutorul comuniștilor. Ultimul act al piesei îl găsește pe baricade, între greviștii de la Grivița din '33. Păcat numai că autorul n-a găsit în sine suficientă forță artistică, pentru a da viață și altor personaje, alături de eroul central. Din această pricină lucrarea se fărîmițează cîteodată în scene expozitive, narative, care nu pregătesc suficient amploarea eroică a finalului. În *Ecaterina Teodoroiu*, autorul a definit de la început caracterul eroinei, căutînd apoi, fără să le găsească totdeauna, situațiile dramatice în care acest caracter să se manifeste. Și totuși, în ciuda slăbiciunilor serioase de construcție, piesa a izbutit să intereseze publicul, datorită îndeosebi patosului eroic al „eroinei de la Jiu“.

Nu dau aceste piese ca model de perfecțiune artistică. Indic însă prin ele necesitatea scrierii unor piese însuflețite de elan patriotic și spirit revoluționar.

Asemenea piese ar fi putut fi şi cele cîteva drame istorice, pe care stagiunea aceasta le-a adus pe scenele teatrelor. S-a mai vorbit şi altă dată despre posibilitatea de comunicare a unui mesaj contemporan prin intermediul pieselor istorice. Exemplul lui Brecht şi al lui Shaw se află la îndemîna oricui. Cînd Haşdeu a scris *Răzvan şi Vidra,* el şi-a exprimat poziţia faţă de relaţiile sociale existente în vremea sa, fapt pe care Davila l-a criticat în cronicile sale. Noi îi facem lui Haşdeu un titlu de glorie tocmai din ceea ce stîrnise reproşurile lui Davila, poziţia sa contemporană (contemporană vremii lui) faţă de datele istoriei şi puterea de a extrage din faptele istorice semnificaţii general umane şi filozofice, care îşi extind valabilitatea peste epoca sa. Dramaturgii noştri de azi au posibilitatea interpretării faptelor istorice de pe poziţiile omului contemporan, înarmat cu puterea de înţelegere a ştiinţei marxist-leniniste. Aceasta este, de altfel, şi direcţia în care şi-au îndreptat eforturile Mihnea Gheorghiu, Al. Adamescu şi Grigore Sălceanu, autori ai pieselor *Tudor din Vladimiri, Judecata focului* şi *Ovidius.* Conflictul pieselor este, în general, just orientat istoriceşte, raporturile între clase apărînd aşa cum ştiinţa istorică le-a definit — cu unele excepţii, datorite tendinţei unor autori de a-şi transmite mesajul direct spre public prin cuvinte şi de a-şi înzestra astfel personajele cu o conştiinţă prea avansată pentru vremea lor, în contradicţie cu însăşi desfăşurarea acţiunii piesei. Anacronismul îşi are rostul său în piesa istorică, atunci cînd autorul urmăreşte demonstraţia unei idei actuale prin mijlocirea trecutului. N-am însă impresia că aceste piese, în ciuda unor încercări de „actualizare“, au depăşit valoarea unor evocări ale trecutului, de la epoca imperatorului August pînă la răscoala condusă de Tudor Vladimirescu. Iar evocările au, nu ştiu de ce, un caracter ocazional, care le răpeşte puterea de circulaţie, proprie pieselor cu o problematică vie şi cu ecouri contemporane, în care spiritul de partid al dramaturgului îşi manifestă eficient puterea de afirmare şi de negare.

Dezbaterea de pe poziţiile contemporane a unei teme bătrîne de cînd lumea — condiţia creaţiei artistice — a fost încercată de Laurenţiu Fulga în *Meşterul Manole,* printr-o reinterpretare a vechiului mit popular. Dar fie din pricina neclarităţii concepţiei, fie din pricina neconcordanţei dintre concepţie şi mijloacele de exprimare alese, încercarea a ajuns în faţa publicului într-o formă hibridă, care pune sub semnul îndoielii însuşi mesajul piesei.

Spiritul de partid al dramaturgului îşi manifestă puterea de afirmare şi de negare şi în comedie. Rîsul, izvorît din capacitatea prin excelenţă umană de a descoperi şi a aprecia discrepanţele, marile şi micile contraste ale vieţii, devine în mîinile autorului dramatic o armă ascuţită şi sigură. Îndreptat spre un obiectiv precis, rîsul îl pulverizează, îl nimiceşte. „Baia spală pe birocraţi“ spune Maiakovski, dar dintr-o asemenea spălătură, nici un birocrat nu scapă „cu faţa curată“. Spiritul de partid al autorului de comedie se defineşte în însăşi importanţa obiectivului pe care şi-l alege şi în mijloacele pe care le foloseşte pentru declanşarea rîsului.

O constatare îmbucurătoare, în legătură cu comediile apărute anul acesta — în număr mai mare decît în stagiunile trecute — este aceea că autorii lor manifestă o tendinţă pronunţată de a-şi extrage materialul de viaţă din realitatea înconjurătoare, renunţînd la obiceiul, manifestat în stagiunile trecute, de a relua temele cunoscute din comedia romînească dintre cele două războaie. Obiectivele alese de ei se află totuşi într-o zonă foarte superficială a fenomenului social actual, şi uneori ating doar în treacăt chiar şi această zonă.

În *Colivia cu sticleți*, Lascăr Sebastian și Silviu Georgescu și-au ales drept țintă a rîsului o familie de provinciali cuprinsă de febra mutării în capitală. *De luni pînă luni*, a lui Nicușor Constantinescu și George Voinescu, le amintește soților prea mult preocupați de problemele profesionale că au de îndeplinit anumite îndatoriri față de consoartele lor, spre binele lor personal, al familiei și al societății. *Vrei să fii nevasta mea?*, de Florin Vasiliu și Rodica Gheorghiu, atrage atenția tinerilor că dragostea nu se poate cuceri temeinic decît tot prin dragoste, devotată și serioasă, și că omul e valoros prin ceea ce e, nu prin ceea ce vrea să pară. În *Hai să jucăm teatru*, Jozsef Meliusz ia în derîdere pe unii birocrați și șperțari rătăciți în sectorul repartizării locuințelor de la sfatul popular. *Misterul de la Hotel Poiana*, de I. Atanasiu-Atlas și Sadi Rudeanu, combate nu știu bine contra cui sau pentru cine, dar pînă la urmă are aerul să demonstreze cinstea oamenilor muncii...

Desigur că nu putem avea nimic, în principiu, împotriva unor comedii cu o asemenea tematică. Unele dintre ele, ca de pildă *Colivia cu sticleți*, dovedesc intenția lăudabilă a autorilor lor de a semnala și chiar a combate fenomene negative ale societății. Dar luate în bloc dau o imagine idilică a realității, ca și cum lupta de clasă — motorul luptei pentru construirea socialismului — ar fi încetat să mai existe și odată cu ea ar fi dispărut dușmanii orînduirii noastre democrat-populare, iar balastul fenomenelor negative, ca birocrația, chiulul, huliganismul, delapidarea avutului obștesc și atîtea altele ar fi dispărut în întregime, apărînd doar, ici, colo, un mic escroc de la spațiul locativ, un șef de cadre maniac sau un tînăr dornic de succese ușoare în dragoste. Rîsul pe care-l stîrnesc aceste comedii este un rîs blajin, care dojenește cu simpatie, așa cum dojenesc părinții un copil poznaș, făcînd însă un haz înduioșat de poznele lui. Se rîde de multe ori la aceste piese, și e bine că autorii încep să redescopere sursele comicului. Dar adesea rîsul este stîrnit de mijloace mecanice — potriviri de cuvinte, de situații — folosite de autori, în afara chiar a temei propuse. De altfel, conținutul anemic de idei al majorității acestor comedii nici n-ar putea prilejui construirea unei lucrări dramatice, dacă nu i s-ar adăuga o umplutură masivă de gaguri și poante. Nu e de mirare că în asemenea condiții nu putem semnala apariția vreunei comedii satirice, care să atace cu vigoare vreuna din rămășițele trecutului, existente în societatea noastră. Avem de-a face cu farse benigne, cu comedii sentimentale, cu vodeviluri. Și avem atîta nevoie de comedii satirice!

Ai impresia, privind în ansamblu producția dramatică a stagiunii care s-a încheiat, că autorii nu folosesc în măsura necesară acel avantaj despre care vorbeam la începutul acestui articol, posibilitatea de cunoaștere a mecanismului social în resorturile sale esențiale și în aspectele sale particulare. Autorii nu dau dovadă, prin piesele lor, că sînt angajați efectiv în procesul de transformare a societății. Cum s-ar putea explica altfel problematica săracă, combativitatea redusă a atîtor piese și confuzia altora? Multe dintre piese repetă lucruri cunoscute; văzîndu-le avem senzația că le-am mai văzut. Lipsește pasiunea cunoașterii, pasiunea descoperirii unor noi domenii de viață, unor noi cute ale sufletului omenesc, neexplorate încă, ne aflăm undeva la suprafața fenomenelor vieții sociale și nu izbutim să privim mai adînc în ele.

Fondul social de clasă al conflictelor este adesea înlocuit cu dezbaterea contradicțiilor neantagonice din lumea noastră, angajîndu-se mai ales între personaje care în principiu sînt cîştigate pentru cauza socialismului. Or, nu se poate face abstracţie de faptul că în etapa istorică actuală resortul profund al societăţii noastre este încă lupta de clasă. E adevărat că lupta de clasă se reflectă şi pe plan moral, lăsînd urme în conştiinţa oamenilor chiar şi după ce clasele au fost desfiinţate. Cu atît mai mult, acest fond de clasă al diferitelor mentalităţi nu poate fi neglijat de către dramaturgii animaţi de dorinţa de a reflecta realitatea de azi în opera lor. Conflictul de clasă a apărut în această stagiune, mai cu seamă în dramele istorice. Realitatea îi contrazice însă pe toţi cei care îşi închipuie că lupta de clasă e un fenomen de domeniul trecutului. Realitatea este sursa de inspiraţie a dramaturgului care vrea să fie expresia epocii sale. Iar în cunoaşterea realităţii, spiritul de partid e călăuza dramaturgului.

Aceasta înseamnă că dramaturgul nu se poate mulţumi cu reproducerea obiectivistă a realităţii contemporane. În această realitate prezentă, dramaturgul realist-socialist este dator să descopere germenii viitorului, să deschidă ochii spectatorului spre perspectiva zilei de mîine. Cînd Gorki l-a creat pe Nil, spectatorul obişnuit era departe de a vedea izbînda viitoare a acestui Nil asupra societăţii în care se născuse. Gorki însă a pus, el cel dintîi, în aplicare principiul pe care avea să-l formuleze mai tîrziu, şi anume că „menirea principală a artei este să se ridice deasupra realităţii, să privească realizările prezentului de la înălţimea măreţelor ţeluri pe care şi le-a pus în faţă clasa muncitoare, creatoare a omenirii noi". Gorki a creat figura muncitorului care avea, în viitor, să răstoarne orînduirea burgheză. Cîte din piesele din această stagiune privesc prezentul din perspectiva viitorului?

Poate această trecere în revistă a creaţiei dramatice din ultima stagiune va părea unora prea întunecată. Vor fi glasuri care vor protesta, amintind că în această stagiune s-au jucat mai multe piese romîneşti noi decît în oricare altă stagiune anterioară; că au apărut nume noi de dramaturgi, al căror debut e promiţător; că oricum, e vădită orientarea spre actualitate a celor mai multe piese, chiar dacă imaginea actualităţii apare superficială, neconcludentă.

Da, sînt de acord. Toate acestea sînt bunuri cîştigate, pentru dezvoltarea dramaturgiei noastre. Dar trecerea sub tăcere a lipsurilor nu înseamnă şi anularea lor. Şi niciodată dezvoltarea n-a însemnat o evoluţie lină şi egală, din treaptă în treaptă. Semnalarea deficienţelor, departe de a tăgădui mersul evident înainte al dramaturgiei noastre, înlesneşte cunoaşterea şi înlăturarea unor piedici care stau încă în calea creatorilor noştri de teatru. Avem toate motivele să aşteptăm în viitor roade mai bogate şi mai valoroase.

EMIL MANDRIC

Meşterul Manole

Legendele populare au turnat sensuri ale vieţii, cu o uimitoare putere de generalizare, în simboluri şi imagini poetice. Ele au prilejuit dese acţiuni de legitimă valorificare, dar şi interpretări diformante, profund antipopulare. Baladele *Mioriţa* şi *Meşterul Manole* au avut cu deosebire această soartă. Prima a servit în filozofie unei teorii fataliste a neantului către care ar tinde chipurile, „spaţial", sufletul romînesc. A doua, potrivit aceloraşi concepţii idealiste, a fost trecută prin divagări obscurantiste şi siluiri mistice, în producţii dramatice cu aplomb gîndirist.

Într-o versiune dramatică după legendă de Lucian Blaga domneşte — spre exemplu — un hieratism exacerbat. Manole, unealtă oarbă în mîinile lui dumnezeu, este sortit împreună cu meşterii, unui destin aducător de moarte. Vedenii înfricoşătoare stăpînesc minţile în aşteptarea miracolului ceresc care să dezlege taina construcţiei. În piesa *Meşterul* de Adrian Maniu, bîntuie de asemenea stihii ale iadului. Fauni şi făpturi barbare răstoarnă zidurile ridicate de Manole, simbolizînd reacţia păgînismului (sic !) în faţa consolidării credinţei creştine. Figura meşterului a mai servit de pretext la o piesă uşoară cu triunghi adulterin de Octavian Goga şi la altele, pe care ne îngăduim să le ignorăm.

De reţinut este că acest „mit estetic", cum l-a caracterizat G. Călinescu, s-a dovedit pentru genul dramatic un fecund izvor de inspiraţie. În primul rînd, datorită conţinutului bogat în idei, care afirmă actul de dăruire în creaţia artistică. Perfecţiunea nu poate fi atinsă decît prin suferinţă şi sacrificiu ; împlinirea în artă atrage după sine o renunţare individuală. Şi, în al doilea rînd, fiindcă balada *Meşterul Manole* este prin excelenţă spectaculară, cu evenimente care se succed într-o strînsă încleştare dramatică : surparea zidurilor, ameninţarea cu moartea, jurămîntul meşterilor, zidirea soţiei, triumful construcţiei, prăbuşirea icarilor.

Am aşteptat cu interes şi speranţă premiera *Meşterului Manole*, în cea mai nouă viziune dramatică, datorată lui Laurenţiu Fulga. Dezvoltarea ideilor baladei, în piesa lui Fulga, este o încercare de a prezenta problemele artei sub aspectul legăturilor ei cu aspiraţiile poporului, ca principală condiţie a valorii şi integrităţii mesajului artistic. În această lumină, filonul legendei populare a servit ca bun punct de plecare unei dezbateri estetice, care ar fi putut avea implicaţii adînci în fondul de idei privind sarcinile militante, actuale, ale artei.

Fulga a atribuit eroului din balada populară o calitate nouă, conştiinţa muncită de gîndul necontenitei perfecţionări. Manole şi cei nouă tovarăşi înalţă o mănăstire în care Vodă vrea să-şi zidească nemurirea. Nepăsător la această ambiţie, meşterul doreşte să întruchipeze în silueta edificiului, idealul său de perfecţiune artistică. Zidurile se ridică cu trudă, dar nu iau forma visată. În şapte rînduri Manole calculează, măsoară şi construieşte, prăbuşind apoi de fiecare dată marmora. Simbolul astfel prelucrat (în baladă, zidurile se prăbuşesc de la sine) exprimă momentul de criză cînd „măsurile", tiparele tehnice nu pot cuprinde încă visul înaripat, chinul creatorului de artă care caută necontenit o realizare ideală. Imaginea călăuzitoare de frumuseţe, cu care tinde a înnobila marmora, este iubita sa. Ana, o fecioară „înfăşurată într-un fel de nimb de mister" sau, cum i se mai spune, „fiica pădurilor". Pe rînd, ea apare senzuală sau o abstracţiune pură — idee de perfecţiune în reprezentările lui Manole. Plăsmuire de vis şi „miraj neîntrerupt de lumină", în închipuire sau aievea. Ana îi dăruieşte iubirea, dar nu şi puterea de a desăvîrşi opera începută.

În raporturile cu Manole se definesc, detaşîndu-se inegal, cei nouă meşteri. Extremele — Cercel şi Serafim — angajează poziţii pro şi contra artistului. Cercel este un caracter blînd şi meditativ. El pare să privească cu ochii lui Manole frumuseţea pură a Anei. Această comună înţelegere a unui ideal de perfecţiune îi apropie. Cercel manifestă apoi încredere în opera maestrului, intuind sinceritatea căutărilor sale. Pînă la un punct, acolo unde căutările devin sterile şi tînărul meşter, surprins de compromisurile lui Manole, îl părăseşte dezamăgit. („Te-ai supus lui Negru-Vodă. Ai primit să ridici mănăstirea pe care o doreşte el"). În Serafim, dramaturgul a concentrat atributele unui înrăit de invidie, detractor, intrigant şi retrograd, fără nuanţe intermediare. Cu astfel de însuşiri „meşterul fără dumnezeu", descins din familia lui Iago, îşi vînde sufletul „conştiinţelor negre" care apar sub înfăţişarea lui Vodă şi a Marelui Sfetnic, dorind pierzania lui Manole. Tenta de „negru" este dusă pînă la mefistofelic („geniul rău al lui Manole", cum singur se caracterizează).

Ceilalţi şapte meşteri au trăsături care îi apropie, dictîndu-le reacţii colective. În general, ei cred în Manole, dar supuşi mai uşor influenţelor şi laşi în faţa ameninţării cu moartea, se fac complicii uneltirilor lui Serafim.

Un personaj care în economia dramei îndeplineşte rolul de rezoner, Orbul, dă răspuns întrebărilor insolubile şi frămîntărilor lui Manole, încercînd cu harul blîndeţei să-i îndrume paşii pe calea adevăratei realizări în artă, prin alăturarea organică a creaţiei sale la suferinţele şi lupta maselor asuprite. El poartă un simbol transparent : înţelepciunea şi experienţa de veacuri a poporului.

În deznodămînt, Manole este supus unei încercări decisive. Serafim, „meşterul fără dumnezeu", reuşeşte să impună zidirea Anei, invocînd o lege a „timpurilor arhaice". În ultima clipă, Manole îşi salvează iubirea, refuzînd sacrificiul. În tensiunea acestui moment, în biruinţa setei de viaţă şi iubire, a văzut dramaturgul „structura spirituală de om al Renaşterii"[1] la meşterul său.

Astfel Laurenţiu Fulga a vrut să contureze, cum singur mărturiseşte, „un conflict realist în cadrul căruia se dezbate cu pasiune problema caracterului popular al artei"[2]. Urmărind acest gînd, dramaturgul a încercat să elimine ceea ce în baladă apare miraculos şi fantastic, motivînd raţional întîmplările puţin obişnuite din fabulaţie.

Evoluţia eroului de la poziţiile de ceţoasă căutare a artei pure, pînă la înţelegerea rosturilor unei opere care să reflecte aspiraţiile largi ale poporului, este însă precară.

---

[1] *Cuvîntul autorului* în programul de sală (Teatrul Armatei).

[2] Idem.

La început Manole se izolează în căutări individuale, străin de năzuințele maselor. Ideea este dezvoltată în confruntările cu Orbul :

„Manole : ...Pămîntul mă disprețuiește.

Orbul : Dar ți-ai lipit tu oare urechea de pămînt, ca să-i auzi pămîntului jalea și urgia ?

Manole : N-am suflet și n-am gînduri decît pentru opera mea. Sufăr și eu destul ca să mă mai doară și suferințele țării".

Așadar, Meșterul se arată neînțelegător la suferințele țării, răspunzînd cu infatuare apelului de a sluji poporul. Dar cum prezintă dramaturgul drumul lui Manole de la acest impas ideologic și estetic, pînă la finalul în care cad „pecețile tuturor tainelor" și iradiază lumină ? În tot acest timp, meșterul își poartă irezolvabil întrebările de la un act la altul, pe „trepte de marmoră albă sugerînd urcușul spre nesfîrșit", rostind cuvinte mari și săvîrșind gesturi patetice, într-un abur rarefiat de abstracțiune. Din turnul de fildeș, Manole contemplă pe Ana fără a-i putea reproduce desăvîrșirea în operă, arată dispreț pentru vanitatea domnitorului și, în același timp, indiferență la frămîntările ce par a se petrece în țară, se îndoiește faustian de sine („în zadar perfecțiunii m-am silit să-i fur măsura") și domină filozof între meșterii săi.

Pare banal, dar nimic nu se naște din nimic. Era de așteptat ca transformările în gîndirea și poziția eroului lui Fulga să rezulte dintr-un proces pregătitor. Greu de precizat însă, ce fapte, evenimente sau împrejurări determinante au creat o punte între aceste două profesiuni de credință exprimate de Manole în situații diferite :

Prima, la care ne-am mai referit : *„Manole* (Orbului) : N-am suflet și n-am gînduri decît pentru opera mea. Sufăr și eu destul ca să mă mai doară și suferințele țării.

A doua : *Manole* (lui Vodă) : Dacă opera ce voi lăsa-o nu va cuprinde în ea tot geniul poporului acestuia, numele meu va fi supus rușinii".

Cum pot fi conciliate aceste contradictorii credințe ale eroului, cînd nimic hotărîtor nu a intervenit pe planul apropierii artistului de popor ? Aflăm, dimpotrivă, că izolarea sa e hotărîtă. *(„Ana :* Și eu însămi ce farmec să desfășor pentru a-l întoarce cu tot sufletul către patimile țării"[3].)

Spuneam că rolul Orbului este de a răspunde gîndurilor neclare ale lui Manole, ca un alter-ego, amintindu-i înaltele rosturi ce le are în față. Într-un fel, acest personaj se vrea mai semnificativ decît pare. Pentru cine cunoaște piesa lui Lucian Blaga, citată mai sus, este limpede că Orbul dă replica unuia din personajele caracteristice concepției idealiste a scriitorului, călugărul Bogumil. Acesta proclamă în numele sfintelor taine jertfirea unei ființe vii la temeliile mănăstirii, pentru ca cerul să deslege meșterii din neputință și se face megafonul dogmei bisericești („crede și nu cerceta"). Concluzia promovată de autor: creația trece prin moarte. La polul opus, Orbul din drama lui Fulga invită pe artist să-și alăture opera mișcării de eliberare a poporului, militînd pentru triumful vieții. Deviza piesei lui Fulga ar fi în această perspectivă : creație „în numele vieții și al iubirii!"

Ceea ce e cu totul altceva.

Atît numai că, pentru a face convingător procesul de apropiere a artistului de adevărurile astfel proclamate, se simțea nevoia unei comunicări între ființe omenești și nu o confruntare abstractă de antinomii. Un comentator din afară, cum este Orbul, nu poate avea o existență angajantă și funcțională în conflictul dramatic.

---

[3] Act. II, scena 1.

În cadrul de abstracțiune și simbol al piesei, aluziile la „patimile țării", „jalea și urgia pămîntului", „tiranii de pretutindeni" etc., exprimă vag și frust evenimente care ar fi fost de natură să provoace un reviriment în conștiința lui Manole. Prin ele însele, aceste ecouri nu înseamnă nimic.

Adeseori în relațiile artistului cu Ana — hibridă înfățișare de vis și real — el devine de neînțeles. Cui adresează Manole aceste cuvinte: „Mi-am descoperit alt dumnezeu ...Tu ești totul. Restul e minciună"? Fecioarei care e „cea mai doritoare de păcat" dintre toate semenele, sau unei obsesii pe planul artei?

Lucrurile se întîmplă astfel: dramaturgul a urmărit să întregească portretul creatorului de artă, prin date, calități și trăsături particulare. În desfășurarea eroului, anumite forțe — Orbul și Ana — sînt menite să-i influențeze drumul. Aceste personaje nu au însă o rațiune de existență pe coordonate reale. Simbolul purtat de fiecare prezintă pete de întuneric, iar ceea ce pare a fi lumină, se degajă enigmatic, nepămîntean. Prezența și intervențiile lor se integrează în evenimentele dramei, doar ca ecouri nebuloase și stranii. Este surprinzător, dar tocmai acolo unde Laurențiu Fulga a dorit o rezolvare realistă a conflictului, au rezultat abateri serioase de la această cale.

Stabilind premisele unor tipuri psihologice — Cercel și Serafim —, adăugînd apoi la conturul lor date noi prin care aceștia se explică și îl explică pe Manole, dramaturgul nu a făcut loc, din păcate, în finalul piesei, concluziilor ultime care se puteau desprinde. Ei se pierd aici într-un plan secund, fără ca existența fiecăruia să se clarifice.

Procesul de transformare al meșterului Manole se încheie, după cum am văzut, cu refuzul său de a jertfi o ființă apropiată. Această regăsire a eroului poate să apară interesantă, fără a răspunde însă problemei estetice propuse. Chestiunea caracterului popular al artei și a angajării artistului în problemele vremii sale, capătă o rezolvare derivată și neconcludentă în evoluția eroului. Din complicatele dificultăți întîmpinate în procesul lui de creație, Manole se desprinde infirmînd o barbară „lege strămoșească". Dramaturgul a bătut la o poartă și i s-a deschis alta, accidental, în final.

*

Am înțeles stăruința cu care Laurențiu Fulga a simțit necesar să dea o justă interpretare unor valori compromise de predecesorii săi. Este evident de asemenea că dramaturgul și-a apropiat conținutul baladei cu sinceritate și pasiune. Cu toate acestea, rezultatul elaborării sale îmi deșteaptă o nedumerire: pentru ce s-a exclus din legendă... legenda?

În ce măsură marile mase de cititori sînt dispuse să accepte o formulă răsturnătoare a legendei, cînd ea circulă de multă vreme cu vechile-i înțelesuri? Nu este nimic incriminatoriu într-o astfel de atitudine. E dreptul tuturor să cultive cu atenție și devotament comorile de artă populară care fac mîndria literaturii folclorice. Dar este și dreptul scriitorului de a prelucra cu îndrăzneală aceste producții.

Laurențiu Fulga a avut o atitudine radicală față de legendă, animat de bune intenții. Ar fi fost revelatoare cu adevărat reconsiderarea baladei, dacă premisele dramei, inedite prin viziunea ce o aduc asupra figurii meșterului Manole, ar fi cunoscut o dezvoltare egală; dacă virtualitățile neobositei căutări a desăvîrșirii în artă — cu care și-a înzestrat eroul — ar fi avut o structurare și o creștere dramatică, realistă pe toată întinderea și dacă marea, actuala problemă a caracterului popular în artă ar fi găsit o rezolvare satisfăcătoare în destinul și acțiunile eroului.

Despre reprezentarea *Meşterului Manole* la Teatrul Armatei se poate vorbi extrem de mult şi foarte puţin. Rareori o mai ininteligibilă transpunere a unui text pe scenă, cu o lipsă atît de accentuată a omogenităţii stilistice. Regizorul Gh. Jora, sedus excesiv de cadrul simbolic al dramei, a dirijat o mişcare înceată a ansamblului pentru a puncta, probabil, gravitatea celor ce se exprimă ; un joc verist al principalilor interpreţi într-o ambianţă plastică care se vrea stilizată, aplicînd unui decor deschis o atmosferă apăsătoare şi fără orizont, de parcă deasupra s-a aşezat un clopot de sticlă şi de sub el a fost eliminat tot aerul.

Decorul conceput de Marga Ene-Bogdan a vrut — aşa cum programul de sală atestă — „să rezolve indestructibila relaţie dintre lumea năzuinţelor artistului şi substanţa sursei populare". Stranie înţelegere a ideii textului, în care „relaţia" artistului cu „substanţa sursei populare" este *soluţia* conflictului şi nu *datul* său. De altfel, din fericire, ideea expusă în program nu a fost din cale afară de vizibilă pe scenă. Aici treptele „sugerînd urcuşul spre înălţimi" au fost destul de cuviincioase, fără să spiraleze privirea, şi capitonate în mov (are piesa ceva comun cu doliul cardinal ?). Ostentaţia geometrică a blocurilor de marmoră (din butaforie) prilejuieşte, parcă, un joc „de-a cuburile" în scena zidirii Anei.

Se mai reţin, de asemenea, faldurile veşmîntului lui Manole, curată cămaşă de forţă în scenele de dragoste, şi nojiţele din panglicuţe sclipitoare care înnoadă opincile „stilizate" purtate de bărbaţi.

Nu pot fi uitate nici privirile căzute în transă ale meşterilor, semnificînd vraja exercitată asupra lor de Ana, nici grupurile de femei declamînd în cor, cu cele mai şcolăreşti inflexiuni posibile, versurile minunatei balade.

Au fost servite cu zel, în schimb, acele elemente ale piesei care explică haotic şi confuz drumul meşterului Manole spre o mai înaltă menire a artei sale. Pe scenă au fost multiplicate reminiscenţele mistice, prin accentuarea prezenţei serafice, vrăjitoreşti sau diabolice a simbolurilor personificate — Ana, Orbul şi, într-o măsură apreciabilă, Serafim.

FLORIN TORNEA

Anouilh şi „Invitaţie la castel”

Mi-am îngăduit mai dăunăzi să socotesc inoportună reprezentarea la noi a unei lucrări dramatice: *Invitaţie la castel* de Jean Anouilh.

În urma acestui fapt, cîţiva oameni de teatru mi-au adus învinuirea că umbrind comedia *Invitaţie la castel* întunec însuşi numele autorului ei şi, odată cu el, toată întinsa operă care l-a consacrat printre dramaturgii de frunte ai contemporaneităţii.

În substrat, însă, învinuirea ce mi s-a adus îmi relevă un criteriu de cîntărire a valorilor artistice care mi se pare dăunător. Acest criteriu e criteriul prosternării necritice în faţa operelor şi numelor consacrate. Preluarea necritică, în bloc, a operelor unui artist este o greşeală capitală, în munca de valorificare a moştenirii culturale. Să fie scutit un artist în viaţă de această cumpănire critică? Nu cred. Cred dimpotrivă, ca un lucru de la sine înţeles, că ar fi cu atît mai condamnabil să primeşti şi să preţuieşti cu ochii închişi orice producţie aparţinînd unui artist în viaţă, oricît de înalt preţuită i-ar fi opera luată în integralitatea ei. După cum, tot atît de condamnabil ar fi actul de generalizare în aprecierea acestei opere, luîndu-se drept etalon, la întîmplare, indiferent ce producţie pe care acesta a semnat-o. Cazul *Invitaţiei la castel,* pe acest plan, al felului în care a fost şi s-a vrut valorificată piesa, se aşează şi se cere discutat. Cu alte cuvinte: este *Invitaţie la castel* lucrarea cea mai indicată din creaţia lui Anouilh, pentru a fi reprezentată la noi şi pentru a o considera reprezentativă pentru el? Întrebarea: dacă această lucrare, indiferent de forţa ei reprezentativă, răspunde prin valoare artistică, prin semnificaţie şi mesaj necesităţilor educative reclamate de publicul nostru, această întrebare — deşi primordială — nu o mai punem. O subînţelegem.

*

Jean Anouilh e un scriitor cu faimă. S-a scurs un sfert de veac de cînd, la Paris, Teatrul l'Oeuvre lansa peste noapte în tînărul secretar al lui Jouvet, abia intrat în anul majoratului, pe surprinzător talentatul autor al *Herminei.* De-a lungul acestui sfert de veac numele lui Jean Anouilh s-a păstrat mereu proaspăt pe afişele teatrelor pariziene şi a trecut fără greutate hotarele ţării sale. Cu toate acestea, nu se poate susţine că publicul nostru îl cunoaşte efectiv. Il ştie cel mult din, cum se spune, zvon public.

S-a aflat astfel cîte ceva despre un implacabil spirit nonconformist, despre o scînteietoare predispoziţie şi vervă satirică folosită împotriva societăţii — burgheze şi aristocrate — în care autorul trăieşte. Nimic din ceea ce înseamnă filistinism în morala acestei societăţi, din ceea ce înseamnă injustiţie, ipocrizie, ignoranţă, aroganţă în relaţiile caracteristice ei — arătau zvonurile — nu-i este străin şi interzis comentariului coroziv al lui Jean Anouilh. Omul trăieşte acolo o realitate neagră — a neputinţei de a parveni la fericire sau măcar de a se desface de căngile şi chingile unei aşezări în care domneşte banul în dispreţul suveran faţă de sărăcie; în care viciul şi cinismul refuză orice drept de existenţă curăţiei sufleteşti şi bunei credinţe. Doar năzuinţa spre eliberare şi purificare de mocirla aceasta poate să mai palpite şi să o mai coloreze ca o slabă consolare în inima putregăită a acestei întunecate lumi. Un zvîcnet nedomolit de indignare pare să străbată cuvîntul demascator rostit de Jean Anouilh...

Cum se explică, atunci, preţuirea largă şi larg trîmbiţată de care se bucură, tocmai şi mai cu seamă în lumea pe care o ia cu atîta vehemenţă în răspăr? Jean Anouilh e un artist al indignărilor temperamentale, nu al revoltelor reale. Nu recunoaştem în observaţiile lui — în cele mai necruţătoare observaţii ale lui — determinantele istorice, sociale, ale înjosirii umane pe care o zugrăveşte. Nici, din această pricină, preocuparea de a risca o înţelegere justă, în cauzalitatea lor, a relaţiilor înfăţişate. Răul în viaţa omului se arată scriitorului ca un morb metafizic, de ordinul destinului. Împotriva căruia lupta e sterilă, absurdă. Faţă de care doar resemnarea e o rezolvare. Ori autoiluzionarea, ori abdicarea de la veleitatea de a trăi, ori uitarea, ori compromisul. Soluţia aceasta e o soluţie a lipsei de curaj şi de perspectivă. Dar şi o soluţie avantajoasă pentru un scriitor care nu vrea să se pună rău cu stăpînirea, şi care, cum singur o declară în plină consacrare, „n-a vrut niciodată să demonstreze ceva, ci s-a amuzat doar să împungă ici şi colo şi pe cei de treabă şi pe cei răi, cu singura dorinţă de a ne distra..." Dacă mai ţinem seama că, din seara consacrării sale (acum 26 de ani), drumul străbătut de dînsul — pornit din revelaţia indignată (chiar dacă metafizic înţeleasă) a imundităţii vieţii din jur — a coborît din ce în ce, spre acceptarea ei amuzată, pentru a sfîrşi astăzi în ataşarea cu arme şi bagaje (de loc metafizice) de cauza şi interesele păturilor sociale celor mai făţiş reacţionare (mă gîndesc la *Bietul Bitos),* vom putea pricepe şi mai uşor audienţa mărinimoasă cu care aceste pături îl întîmpină şi-i menţin mereu proaspătă faima.

Nu ne gîndim să facem aici procesul acestui drum spre abjecţie. Pe acest drum întors se întîlnesc totuşi urmele paşilor care au căutat cîndva adevărul, binele, frumosul, generozitatea, dreptatea, libertatea — valorile curate, superioare ale omenescului. Urmele acestor paşi vor fi singurele care vor rămîne din creaţia lui Jean Anouilh, cînd va fi să se aleagă. Şi ele sînt singurele care ne interesează. Nu numai pentru că vorbesc cu bună credinţă convingerilor noastre despre rosturile omului, dar și pentru că ele sînt singurele dovezi ale unui freamăt artistic autentic, în care rutina și maniera sînt încă ignorate, în care ideea este comunicată pentru sensurile și implicațiile ei în viață, și nu de dragul jocurilor de cuvinte și al contrasensurilor pe care le iscă. Pentru că ele sînt rodul unei reale dorinți de a se mărturisi, nu rezultatul declanșării mecanice a unui resort meșteșugăresc care definește astăzi „creația“ lui Jean Anouilh : „dexteritatea de a lega și dezlega qui pro quo-urile“; ușurința de a folosi motive artificiale ale unui teatru de mult desuet și de a le polei pentru uzul contemporaneității; geniul de a înșela așteptările spectatorului, preschimbînd datele vieții în date roze de vodevil. Smîrcurile în care se complace astăzi Jean Anouilh nu ne pot nici interesa, nici utile nu ne sînt. Ne interesează doar nuferii încă neofiliți pe care s-a străduit cîndva să-i înalțe deasupra acestor smîrcuri.

Este *Invitație la castel* un astfel de nufăr ?

Iată fabula : într-o lume obosită și plictisită de propriul ei huzur — lume de aristocrați și de mari financiari — se întretaie o serie de cadriluri amoroase. Fiica unui magnat, parvenit (nu se arată cum) dintr-o calfă de croitor, iubește pe fratele geamăn al logodnicului ei. Magnatul întreține o lady care-l înșeală cu secretarul său. Un „domn din lumea bună“ este „mecenatele“ unei „mici dansatoare de la operă“; aceasta e adusă la „castel“ pentru a încurca ițele în legătura, ce urmează să se întărească prin mariaj, dintre fata magnatului și logodnicul ei, pentru că fratele geamăn al acestuia tinde în fond el să se căsătorească cu ea. Umila fată de la operă, dresată spre a fi vreme de o noapte doamnă de lume și spre a răpi mințile fratelui logodit (dar și îndrăgostit de logodnica sa) cade, la rîndul ei, îndrăgostită, de cum îl zărește, de fratele geamăn al acestuia, dar sfîrșește prin a îndrăgi în înfățișarea lui cinică, inima tandră și sărăcia cu duhul a sosiei lui. Spre accesul de gelozie și desperarea foarte trecătoare a logodnicei (fata de magnat), care-și vede realizat visul de a putea iubi deschis (fără subterfugiul unei căsătorii aparente) pe fratele logodnicului. Acesta la rîndul lui, după cîteva ezitări de rigoare, e fericit că poate uita dragostea nutrită, cu un sfert de oră înainte, fostei lui logodnici, și că a găsit în fata de la operă, adevărata lui dragoste.

Încîlcită poveste. Am epurat totuși spre o mai lesnicoasă înțelegere, din anecdotică, tot balastul de incidente, de situații parenteice, de noduri gordiene care se taie cu două replici, de personaje ce mijlocesc încurcături ori accelerează happy-end-ul, de unele momente aparent cruciale dar în fond destinate să umple cu suculență verbală și gestică, vacuitatea comediei.

Recunosc, pe canavaua unei fabule oricît de insignifiante se pot broda sensuri și semnificații foarte multe. Și nu pot spune că *Invitație la castel* duce lipsă de asemenea multe sensuri și semnificații. În adevăr, fiecare personaj poartă, ca într-o tolbă, săgeți la adresa societății din care face parte. Magnatul rîde de aristocrații care depind de el, aristocrații de magnat și de ei înșiși. Un frate rîde de celălalt și mătușa lor de amîndoi, de ea însăși, de familia ei, de clasa ei — hilară în tot ce e dezabuzat și prezumțios în ea, în tot ce e decădere și infatuare, în tot ce e pretenție și neputință în ea, în ceea ce e aparență și substanță în ea. Mă scutesc de citate. Ele ar abunda. Pe de o parte. Pe de altă parte însă sînt luate în rîs — în personajele umile ale piesei (bătrîna lectrice a stăpînei castelului; vechea ei prietenă, necăjita profesoară de pian, cu dorul ei de a realiza fiicei sale un viitor și o viață de care ea n-a avut parte; fiica acesteia — fata din balet) și mentalitatea și aspirațiile, și neputința și stîngăciile omului de rînd, ale săracului, ignorîndu-se în omul muncii demnitatea lui de clasă. Mă scutesc și aici de citate. Ele ar fi mai puțin edificatoare decît însăși situația de umilire pe care acest om de rînd e pus să o joace cu surpriză, cu resemnare, cu indignare, cu naivitate, la voia și spre hazul crescînd al unei lumi care, altfel, s-ar plictisi.

Această plictiseală, născută și hrănită din prea mult bine, justifică falsele imprecații ale personajelor pur sînge împotriva banului și împotriva fericirii pe care banul și buna stare nu sînt în stare să o hărăzească. În ochii acestor personaje „mizeria trebuie să fie foarte poetică, nu-i așa?“; bogăția, o sursă de nefericire (*Isabela:* Și dumneata ești nefericită? Ce curios? De ce? *Diana:* Sînt prea bogată.) Deși banul poate îngădui celui care-l posedă, luxul de a „înțelege și sentimentele“. Diversiunea banului care-nu-aduce-fericire se concretizează în marea scenă a ruperii bancnotelor, se prelungește în manevra de renunțare la bogăție și culminează în dejucarea acestei manevre de către destinul nemilos care pedepsește pe biet bogătașul ce-și dorește ruina —, dublîndu-i averea. Aceasta iarăși pe de o parte. Căci pe de altă parte, și în lumea necăjită, privită ca o marfă, banul apare odios; disprețul cu care aceasta tratează banul e prezentat ca o virtute exemplară a săracului. În schimb, neînțelegerea „tragediei“ omului bogat care se vede refuzat în dărnicia lui (chiar umilitoare), apare ca un act inuman.

Comedia aparențelor și a paradoxelor e în plin. Clasele sociale sînt limpede delimitate. Dar ele apar într-un divorț nu de înfruntare ci de neputință de a comunica între ele. („Pe pămînt, trăiești cu clasa ta, vrei nu vrei“; „sîntem singuri, acesta-i adevărul. Nu putem face nimic unul pentru celălalt, decît să jucăm jocul înainte“.) Se concede, e drept, muncitorului „libertatea de-a face revoluție“, dar în tonul și cu pretențiile unei ironii jucăușe adresate absurdului: „dacă (muncitorul)... nu poate să se omoare măcar duminica“. (Libertatea de a face revoluție, înțeleasă așadar ca libertate de a se sinucide.) Cu asemenea paradoxe, dacă paradoxe se pot numi, conflictul — chiar artificial deschis, din plictiseala eroului principal al comediei —, între o clasă și cealaltă, se resoarbe. Și din răbufnirea mult așteptată a umilinței care nu-și mai rabdă condiția, ne pomenim cu o trandafirie cotitură spre conciliere. Tot ce s-a crezut acumulare de indignare, de-a lungul mascaradei de paradoxuri, de confuzii ieftin hazoase de planuri și persoane, se topește într-un final... dulce: o falsă încercare de sinucidere din amor, urmată de o cuminte împăcare între clase, de o idilică reabilitare a burgheziei. Fata din popor va lua pe mîndrul prinț... Ca-n frumoasele povești pentru adormit... vigilența.

Aceasta e, în linii mari și concesive, *Invitație la castel:* o piesă mic burgheză, pentru delectația unui public prin excelență mic burghez. O piesă care, în spuma paradoxului, compătimește burghezia. O piesă care propovăduiește împăcarea între clase.

Recitesc rîndurile scrise de Marx comediografului Jean Baptista von Schweitzer : „Micul burghez se compune, ca şi istoricul Raumer, din „pe de o parte“ şi „pe de altă parte“. Aşa se manifestă în interesele sale economice şi în *consecinţă* în politica sa, în concepţiile sale religioase, ştiinţifice şi artistice. Tot astfel în morala sa şi-n toate. El este contradicţia personificată. Şi dacă pe deasupra mai e şi spiritual, ca Proudhon, va învăţa curînd să jongleze cu propriile sale contradicţii şi să le transforme, după împrejurări, în paradoxe frapante, strigătoare, uneori scandaloase, alteori strălucitoare. Şarlatania în ştiinţă şi oportunismul în politică sînt inseparabile de un asemenea punct de vedere. El nu mai are decît un singur mobil, *vanitatea* individului, şi ca toţi vanitoşii nu-şi pune altă problemă decît cea a succesului de moment, a vîlvei pe care o stîrneşte“...

Rîndurile acestea îmi apar prea potrivite jocului „pe de o parte“ şi „pe de altă parte“, paradoxelor, situaţiilor şi concluziilor vodevileşti ale comediei discutate. Nu socotesc util vreun comentar suplimentar. Revin numai la întrebarea de la care am pornit : este *Invitaţie la castel* lucrarea cea mai indicată din creaţia lui Anouilh, pentru a o considera reprezentativă pentru el ? Cea mai indicată pentru a fi reprezentată la noi ? Fără şovăială, nu. E vrednică, în schimb, de preţuit compensaţia pe care teatrul din Oradea ne-o oferă, prezentînd *Ciocîrlia*. Aceasta, da : este un nufăr în creaţia lui Anouilh.

MIRCEA ALEXANDRESCU

Insemnări despre Teatrul C.F.R.-Giulești

Stagiunea s-a sfîrșit. Dacă vrei să reții un aspect teatral pozitiv, pilduitor și plin de învățăminte, de bună seamă că, printre altele, te poți opri la teatrul ceferiștilor. Nu vreau să afirm că acest teatru a atins perfecțiunea și cu o seninătate olimpiană și-ar privi acum opera. Nu. Teatrul din Giulești este încă destul de departe de perfecțiune, căci în mod cert, ceea ce caracterizează activitatea lui este tocmai o stare febrilă, o căutare pasionată și laborioasă (de multe ori pe mai multe direcții) în scopul aflării făgașului propriu în configurația mișcării noastre teatrale.

Privindu-i repertoriul din această stagiune (făcînd și unele referiri la stagiunea trecută, care a marcat o etapă însemnată în dezvoltarea scenei de la Giulești), constați fără îndoială o serioasă preocupare în ce privește alcătuirea listei de piese și o orientare care nu va întîrzia să aducă, în stagiunea sau stagiunile viitoare, o bună structurare a repertoriului și o direcție neechivocă a activității teatrului.

Dar deocamdată se întîlnesc unele incertitudini și șovăieli pe care le vom analiza în cele ce urmează. Așa de pildă, alături de un spectacol cu *Baia* de Maiakovski, un eveniment de seamă pentru întreaga noastră mișcare teatrală, atît prin valoarea textului, cît și prin noutatea formulei scenice, plină de cutezanță ; alături, de asemenea, de *Domnișoara Nastasia* (succesul stagiunii trecute, care se mai bucură și azi de o mare afluență de spectatori și a cărui calitate artistică a fost confirmată de premiul criticii, acordat regizorului Horea Popescu și interpretei principale Marga Anghelescu), precum și alături de *Zile de februarie* a lui Liviu Bratoloveanu, o merituoasă evocare a unor momente și tipuri de muncitori din perioada grevei de la Grivița, — în repertoriul acestei stagiuni a mai figurat și o altă piesă romînească, *Secretul Doctorului Bergman*, neizbutită ca text și în continuare ca spectacol, după cum de neînțeles apare și menținerea piesei *Chirița în provincie*, într-o montare care nu face cinste nivelului la care a ajuns azi teatrul C. F. R.

Dar să vedem mai întîi care ar trebui să fie genul de piese ce ar putea fi abordat de acest teatru, ținînd seama de menirea lui culturală, ținînd seama de asemenea de public, de sală, de colectiv, adică de acele elemente care, cumpănite, dau ceea ce se cheamă *profilul teatrului.*

O incursiune de o clipă în istoricul de un deceniu al acestui teatru ne va furniza unele elemente de care va trebui să ținem seama în analiza de mai jos.

Înființat acum un deceniu prin valorificarea unor inițiative amatorești, teatrul giuleștean a luptat timp de cîțiva ani cu incertitudinile și dificultățile începutului. Pe locul unde se producea sporadic o trupă de amatori (plini de bunăvoință desigur și însuflețiți de o mare dragoste pentru scenă, dar amatori totuși, și ca atare lipsiți de educația riguroasă a acestui meșteșug, și dornici să recolteze, pe cît posibil, fiecare pe cont propriu, recunoașterea calității de actor și să smulgă publicului aplauze), pe locul acesta, zic, a apărut un teatru permanent. Unii dintre actorii amatori au rămas să slujească mai departe scena ceferiștilor, cu o pasiune și mai mare, poate. Dar noua instituție ce răspundea unei necesități culturale pe care activitatea amatorilor n-a împlinit-o decît în parte, ci mai mult a semnalat-o, impunea o exigență sporită față de creația actorului, o disciplină riguroasă, un alt ritm de muncă.

Munca aceasta a fost anevoioasă și este încă în plină desfășurare. Căci și astăzi se mai manifestă în activitatea unor actori de la Giulești unele lipsuri (în primul rînd o dorință stăruitoare de a obține repede și sigur succes la public), lipsuri care provin fie din tinerețe, fie tocmai dintr-o anumită înclinare și preferință pe care le-au imprimat activitatea amatoare dinainte. Dar faptul tinereții acestui teatru are în general un aspect pozitiv: acela al dorinței unei cît mai juste orientări ideologice și al strădaniei de a cuceri treptele cele mai de sus ale artei. Toate acestea explică dinamismul ce se manifestă în activitatea scenei giuleștene. În ultima analiză, această febrilitate, s-ar putea numi, cred, *căutarea profilului.*

E neîndoielnic că Teatrul C.F.R.-Giulești trebuie să devină un *teatru popular,* chemat să facă educația artistică într-un loc unde, cu zece ani în urmă, nu exista o astfel de tribună. De aci decurge necesitatea de a-și alcătui în primul rînd un repertoriu de mare suflu eroic, cu piese de un înalt civism, cu mesaj eroic, piese

Scenă din „Zile de februarie" de L. Bratoloveanu

de largă desfăşurare. Nu voi înşira aici propuneri cu liste de piese ce s-ar putea înscrie pe linia acestor exigenţe. Dar orientarea repertoriului către piesele de actualitate — dezbătînd probleme pentru care întotdeauna marile mase s-au arătat foarte receptive, cu subiecte ce izvorăsc din înseşi preocupările, năzuinţele şi pasiunile lor — şi alături de ele marele repertoriu clasic naţional şi universal, cu importante valori cetăţeneşti, ar întregi orizontul educativ al spectatorului. Un astfel de repertoriu va înlesni şi drumul către profilarea acestui teatru ca un *teatru popular*, va contribui la atingerea scopului urmărit de el în educarea tînărului său public şi va ajuta deopotrivă colectivul de actori în senzul omogenizării lui şi a găsirii unui stil propriu de joc.

La capătul stagiunii ce se încheie, repertoriul Teatrului C.F.R.-Giuleşti apare structurat în funcţie de eforturile depuse în acest sens de către factorii responsabili în domeniul artistic ai acestui teatru, eforturi care au tins să aducă pe scenă *şi* piese de genul celor pentru care pledăm mai sus. Se simte însă şi o anume înclinare de a înscrie şi piese în funcţie de unele preferinţe regizorale. Faptul acesta este demn de ţinut în seamă pentru că din el se pot desprinde unele aspecte şi tendinţe care guvernează activitatea teatrului.

Scenă din „Baia" de Maiakovski

Două personalităţi artistice domină sectorul regizoral al scenei giuleştene: G. Dem. Loghin şi Horea Popescu. (Mai de curînd sosit, Ion Olteanu şi, pe lîngă el, Lucian Giurchescu şi Geta Vlad nu şi-au dat încă, în acest teatru, măsura prezenţei şi forţei lor de realizare şi înrîurire.) Fiecare dintre aceşti doi regizori îşi are punctul său de vedere în ce priveşte repertoriul. Aşa, de pildă, s-ar părea că G. Dem. Loghin este înclinat să creadă că acest teatru trebuie să valorifice, alături de repertoriul eroic, melodrama; Horea Popescu s-ar părea că pledează pentru piese de largă desfăşurare, de pasiuni puternice. Apoi, fiecare regizor mai are unele preferinţe şi în ce priveşte stilul de joc. Aceste puncte de vedere conţin de bună seamă, fiecare din ele, o parte de justeţe, dar cu siguranţă că, armonizate, ar putea duce la o concepţie unitară.

Desigur, nimeni nu va înţelege prin unitate, uniformitate. Colaborarea creatoare spre realizarea unităţii în substanţă nu exclude în nici un caz, pentru regizori, dezvoltarea lor artistică într-o varietate de expresii potrivite personalităţii fiecăruia; dimpotrivă. Dar ea ar înlesni teatrului desfăşurarea pe o linie de bază, de comun acord elaborată, linie ce s-ar desena mai evident printr-o unitate de vedere pe planul întocmirii repertoriului şi al creşterii colectivului actoricesc.

Ceea ce se întîmplă însă deocamdată este o căutare pe care aş numi-o *pe cont propriu*, în timp ce preocuparea de unitate nu apare încă ca idee ce trebuie să stea drept temei al muncii regizorilor.

Nu vreau să judec aci valoarea unor piese ca *Mizerabilii*, *Rapsodia ţiganilor* etc. Cronicile şi-au spus cuvîntul la vremea lor, iar părerile sînt, în linii mari, statornicite. Voi insista numai asupra faptului că melodrama ca atare nu-şi poate aduce aportul la educarea publicului de azi atunci cînd cultivă cu precădere procedeele exterioare, cînd acţionează asupra publicului prin facile efecte sentimentale, fără a-i stimula suficient gîndirea şi fără a-i aduce un plus de cunoaştere.

Sînt sigur însă că regizorul G. Dem. Loghin va socoti că succesul său în această stagiune îl constituie fără îndoială punerea în scenă a piesei *Zile de februarie* şi mai puţin a *Mizerabililor*. Este un succes al teatrului în primul rînd faptul de a fi adus pe scenă o piesă cu caracter revoluţionar, inspirată din viaţa muncitorilor ceferişti în preajma acelui eveniment extrem de însemnat care a fost greva de la Griviţa din 1933. Dar este deopotrivă un succes al regizorului, prin înţelegerea pe care a arătat-o problemelor piesei şi prin modul cum le-a valorificat în spectacol.

Pe celălalt regizor al teatrului din Giuleşti, pe Horea Popescu, l-au impus atenţiei generale două spectacole: *Domnişoara Nastasia* şi *Baia*.

Piesele montate de el pe scena acestui teatru solicită unele constatări: *Domnişoara Nastasia* a însemnat un serios punct de sprijin atît în orientarea repertoriului Teatrului Muncitoresc C.F.R., cît şi în afirmarea capacităţii lui creatoare, artistice, în delimitarea posibilităţilor şi latenţelor aflate în sînul colectivului său.

Cu *Baia* lui Maiakovski, Horea Popescu a izbutit un spectacol de valoare netăgăduită. Regizorul a dat acestui text linia suplă, avîntată, i-a imprimat un ritm dinamic, simplitate şi măreţie şi mai ales spiritul de actualitate pe care teatrul lui Maiakovski este capabil să-l genereze şi re-genereze. Jules Perahim, pictorul scenograf, a înţeles de minune coordonatele textului şi concepţia regizorului, dînd la rîndul său un decor pilduitor prin simplitate, utilitate funcţională şi linie artistică, iar Jules Cazaban a folosit din plin toate aceste trambuline şi a creat un autentic, savuros şi plastic Teribilov.

Incontestabil, acest spectacol este un merit al teatrului, în primul rînd, pentru curajul de a-l fi adus pe scenă, răspunzînd astfel unei necesităţi de mult resimţită. Este apoi un succes al teatrului prin calitatea artistică la care s-a ridicat *Baia*, marcînd astfel nivelul foarte înalt pe care-l poate dobîndi colectivul pe baza unui text a cărui substanţă şi astăzi proaspătă, pune în lumină, cu ascuţime, problemele actualităţii. Am înţeles însă că între această treaptă superioară şi nivelul obişnuit al celorlalte spectacole este o distanţă, pe care în viitorul apropiat efortul de educare a publicului şi de perfecţionare a măiestriei colectivului actoricesc va trebui s-o reducă, dacă nu chiar s-o desfiinţeze. Căci să nu uităm, că de fapt la succesul spectacolului cu *Baia* au contribuit cu precădere trei personalităţi artistice: Horea Popescu, Jules Perahim şi Jules Cazaban. Dintre aceştia numai unul — regizorul — este al Teatrului C.F.R.-Giuleşti. Va trebui de aceea pe viitor întărită preocuparea de a găsi şi creşte din rîndurile colectivului acestui teatru, interpreţii *tuturor* rolurilor dintr-o piesă, fie ea şi de talia *Băii* lui Maiakovski.

Problema creşterii cadrelor actoriceşti se cere cu atît mai mult avută în seamă, cu cît această problemă de prim ordin nu a fost îndeajuns urmărită în precedentele stagiuni.

Aşa de pildă, într-unul din spectacolele mai vechi ale teatrului, aflat încă în repertoriu, *Intrigă şi iubire* de Schiller, am putut constata nu numai o greşită concepţie regizorală, care a făcut ca ideile piesei să nu poată fi, pînă la urmă, prea limpede desluşite de către spectator; dar înseşi contururile personajelor le-am văzut plutind în unda nesiguranţei. Am avut, e drept, satisfacţia de a descoperi şi unele eforturi individuale spre o interpretare simplă, spre trăirea efectivă, cu discreţie şi mijloace sobre. (Mă refer de pildă la interpreta Luizei, Maria

Georgescu-Pătrașcu, și la interpreta lady-ei Milford, Alexandra Ianu-Pascu.) În general însă, cîți interpreți, atîtea stiluri de joc.

Am înțeles însă că actorii teatrului din Giulești trebuie și aspiră să fie mai stăruitor îndrumați și stimulați în posibilitățile lor, în mare măsură încă latente, făcîndu-li-se evidente unele defecte supărătoare pentru a le depăși.

Și-a propus să se ocupe cu precădere de acest aspect pedagogic al muncii regizorale, Ion Olteanu, pe care îl urmăresc la ora cînd scriu aceste rînduri, punînd în scenă piesa *O asemenea dragoste,* de dramaturgul ceh Pavel Kohout, și pe care l-am văzut ierarhizînd, ca într-o clasă de conservator, diferitele etape ale muncii cu actorii.

Desigur nu pot vorbi aci și acum despre piesa și spectacolul *O asemenea dragoste* pentru că ele nu au ajuns la maturitate, dar cele cîteva constatări pe care le-am putut culege eu însumi, ca spectator admis în sala de repetiție, nu cred că sînt o indiscreție.

Aceste constatări vorbesc tocmai de frumoasele valențe artistice ale corpului actoricesc al teatrului. Ce diferență descoperi, de pildă la Tamara Buciuceanu între rolul țigăncii din *Rapsodia țiganilor,* al dactilografei din *Baia* și acum al tinerei din *O asemenea dragoste* ! În prima piesă, actrița urmărește îngroșarea efectelor ; în piesa lui Maiakovski, personajul este conturat cu abilitate, discreție, farmec, iar Ion Olteanu îi solicită, în piesa lui Kohout, să traseze personajului pe care-l interpretează linia simplității și a sincerității isvorîte dinlăuntru.

Pe făgașul acelorași descoperiri de talente încă neexplorate pe deplin de către regizori, cîtă satisfacție îți procură s-o vezi pe Maria Georgescu-Pătrașcu cum își capătă siguranța și profunzimea afectelor, cu cîtă reținută grație rezolvă momentele lirice ale piesei, fără a recurge de loc la sterile mijloace „teatrale". De asemenea

Scenă din „Domnișoara Nastasia" de G. M. Zamfirescu

o întîlnesc la aceste repetiţii pe una dintre cele mai înzestrate actriţe ale teatrului din Giuleşti şi, de fapt, una dintre bunele noastre actriţe, pe Marga Anghelescu. Ce vastă gamă de posibilităţi demonstrează talentul ei şi ce intensă şi autentică trăire dovedeşte interpreta Nastasiei. Nu mă pot împiedica să constat cît e de diferit Costel Gheorghiu în rolul pe care-l are în această piesă faţă de Costel Gheorghiu din *Napoli, oraşul milionarilor*. El e profund şi sincer în piesa regizată acum de Ion Olteanu.

Sînt însă şi actori care nu suportă uşor să fie scoşi din felul de a juca cu care s-au obişnuit de-a lungul carierii lor. Notez de pildă pe Eugenia Eftimie-Petrescu, o actriţă foarte talentată şi de bogată experienţă artistică, dar pe care am surprins-o refugiindu-se uneori în manieră ; pe Adamovici pe care-l urmăreşte păcatul repetării şabloanelor şi chiar pe tînărul Sergiu Demetriad ce pare destul de blazat, deşi are incontestabile posibilităţi.

Dar teatrul dispune încă de multe alte valori actoriceşti : Colea Răutu se impune prin vigoarea şi întinderea gamei talentului său, E. Maftei prin nuanţare şi subtilitate. Traian Dănceanu este autentic în mai toate rolurile în care l-am văzut, Graziela Albini se remarcă prin ţinută scenică şi dicţie deşi foloseşte o gamă restrînsă din posibilităţile de care dispune ; Mircea Cruceanu este sîrguincios şi înzestrat, Cornel Vulpe, dezinvolt dar, fără eforturi, riscă din ce în ce mai mult să fie mereu acelaşi Cornel Vulpe.

Ajung la unul din actorii de serioase resurse şi mult farmec : Mihăilescu-Brăila. Rar am văzut actor după care să poţi judeca mai bine pe regizorul care l-a condus în rol ! Cît de diferit, de inegal apare acest interpret, de la rol la rol, de la regizor la regizor. Şi cîte posibilităţi mai are el încă neexplorate.

În sfîrşit, Teatrul C.F.R.-Giuleşti se bucură de aportul unei echipe de actori cu experienţă şi reputaţie ca Aurel Ghiţescu, N. Sireteanu, C. Lungeanu, Nely Nicolau-Ştefănescu, Ion Aurel Manolescu ş.a. Am stăruit însă în a-i înfăţişa cu precădere pe actorii tineri, pentru că ei reprezintă perspectiva de viitor şi problemele legate de ei îmi par mai numeroase. Aportul vîrstnicilor este însă masiv şi ar deveni nepreţuit dacă mîna regizorilor ar şti întotdeauna, mai întîi să-i distribuie în rolurile ce li se potrivesc cel mai bine şi apoi să-i determine să-şi folosească experienţa în scopul de a obţine mai lesne acele profunzimi în interpretare pentru care tinerii inexperimentaţi luptă adesea din greu.

Nu pot sfîrşi încercarea de a desluşi unele probleme specifice ale scenei ceferiştilor decît mărturisindu-mi satisfacţia de a fi constatat că teatrul din Giuleşti este slujit de oameni devotaţi şi dornici să dobîndească laurii marilor succese. Cred, de aceea, că preocupîndu-se mai susţinut de acele probleme pe care le-am socotit mai de seamă (un repertoriu axat pe lucrări de largă desfăşurare eroică şi de exemplu civic ; unitatea de vederi a grupului de regizori, fără excluderea varietăţii de expresie ; creşterea calificării cadrelor actoriceşti), colectivul acestui teatru îşi va realiza mai degrabă ţelul către care este vădit, că prin *Baia* şi *Zile de februarie* a început să se orienteze. Şi atunci nu va fi departe ziua în care podul Grant — care în concepţia multora de la teatrul din Giuleşti reprezintă o serioasă oprelişte în calea cunoaşterii lor de către toţi spectatorii capitalei, — va deveni, ceea ce şi constituie menirea unei punţi : un mijloc de legătură.

MOSCOVA–LENINGRAD '58

HORIA DELEANU

Personalități regizorale (I)

Poate că una dintre funcțiile asupra cărora există cele mai multe litigii în teatru este regia. Unii consideră că are o vîrstă milenară, alții că s-a născut odată cu veacul nostru; cei mai zeloși îi impută o aparentă existență, care s-ar confunda cu neființa. Renunțînd să-i cercetăm cu rigurozitate actele de stare civilă, sîntem obligați însă să constatăm însemnătatea din ce în ce mai mare pe care o dobîndește în mișcarea teatrală contemporană.

Vorbind altădată despre Teatrul Mic de la Moscova, încercam să identificăm un stil de regie a discreției, care își descoperă culmile existenței artistice în determinarea fuziunii autor-actor-spectator, topindu-se, după o muncă asiduă, îndărătul textului și al interpreților. Acest mod de regie refuză sau chiar condamnă exhibiționismul directorului de scenă, considerînd că cea mai desăvîrșită compoziție a unei reprezentații nu trebuie să reclame în mintea spectatorului prezența explicită a unui dirijor, căruia îi stă bine să rămînă în umbră.

Dorind să zăbovim puțin asupra a trei regizori sovietici foarte interesanți — Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov — trebuie să menționăm de la început, în ceea ce-i privește, o caracteristică generală de natură să contrazică, într-o oarecare măsură, stilul direcției de scenă de la Teatrul Mic sau de la M.H.A.T. Fără a ajunge la exhibiționism, la demonstrația unor artificii formale, gratuite, zgomotoase, ei își impun prezența în spectacol, solicitînd de fiecare dată atenția în direcția identificării regizorului, a „autorului" reprezentației.

Jouvet încerca o dată să categorisească posibilitățile direcției de scenă, alternîndu-le între o regie „internă" — fidelă față de opera dramatică și în invențiile sale —, și o regie „externă" — unde opera dramatică apare numai ca un pretext pentru fantezia și invențiile marelui maestru de ceremonii al spectacolului.

Această clasificare nu corespunde celor două mari tendințe regizorale, care ni s-a părut că sînt dominante în teatrul sovietic. În aparență, școala lui Zubov de la Teatrul Mic sau aceea de la M.H.A.T. s-ar funda pe regia „internă", în vreme ce Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov ar funcționa conform preceptelor regiei „externe". Numai că în ambele situații, urmărite în multe reprezentații de la Moscova și Leningrad, opera dramatică rămîne motivul preponderent al spectacolului, neconstituindu-se niciodată în simplu pretext al invențiilor regizorale. Respectul, aproape religios față de text, față de sensurile sale majore, față de mesajul său în ultimă analiză, rămîne o trăsătură caracteristică, fundamentală, a modalităților, a diferitelor stiluri de regie din teatrul sovietic.

În toate situațiile date, independent de formula preferată de direcția de scenă, se confirmă și aici că regia — manifestată discret sau mai explicit — este o componentă cu drepturi indiscutabile a artei scenice moderne, că ea este departe de a constitui o funcție parazitară, cum încearcă să demonstreze apologeții fanatici ai desuetelor sloganuri: „teatrul autorului" sau „teatrul actorului". Tot așa cum, într-o serie de admirabile spectacole moscovite și leningrădene, se demonstrează și absurditatea teoriilor dispuse să sprijine în exclusivitate artificialul „teatru al regizorului".

Aceste probleme esențiale ale artei teatrale contemporane își găsesc răspunsuri limpezi, edificatoare, în practica extrem de interesantă a scenelor sovietice, care beneficiază de aportul unor actori și regizori excepțional înzestrați.

Unii critici atribuie efervescența creatoare, diversitatea modurilor de expresie a regiei sovietice, unei celebre tradiții, pe temeiul căreia în U.R.S.S. au existat la un moment dat, alături, personalități de talie mondială, ca Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Meyerhold și Vahtangov, Tairov. Am însă credința, necontestînd valorile acestei considerabile tradiții, că explicația e mult mai complexă. Ea derivă dintr-o aparență paradoxală, care constituie însă un fundamental adevăr dialectic. Mă refer la *unitatea* caracteristică tuturor manifestărilor teatrale ale realismului socialist, evident legate de aceeași concepție de ansamblu în spectacol; pe planul alegerii repertoriului, al intonațiilor cetățenești, revoluționare, prezente în orice reprezentație; al fuzionării actorilor cu rolurile duse pînă la incandescență, datorită sistemului stanislavskian de artă a trăirii scenice ș. a. Această unitate este intim asociată cu o nesfîrșită *varietate* a modalităților de exprimare actoricească, regizorală, varietate proprie și ea realismului socialist.

În această perspectivă a admirabilelor tradiții și mai cu seamă a fertilității realismului socialist, unitar dar variat, se pot descifra în teatrul sovietic mari și diverse personalități artistice, o sumă de stiluri caracteristice. Această situație generală, care definește una dintre marile mișcări teatrale ale lumii, își găsește ilustrarea elocventă în analiza atentă a unor fenomene semnificative. Să ne oprim, de astă dată, la cei trei regizori despre care pomeneam la început.

Tovstonogov

Foarte rareori izbutește un spectacol să strîngă în orbita sa, într-o deplină armonie, filonul poeziei tragice și duritatea impresionantă a unor personaje de cea mai autentică substanță realistă, unduirea lirică și statura monumentală a demiurgilor revoluției, gîndul filozofic și detaliul uman tulburător. Fiecare din aceste trăsături caracteristice ale *Tragediei optimiste,* una dintre marile opere dramatice ale vremii noastre, cere o tălmăcire scenică măiastră, o inspirație regizorală deosebită. Am văzut spectacole cu piesa lui Vișnevski, în care am încercat o profundă emoție artistică, în contactul cu o serie de elemente inteligent descifrate, cu unele momente cizelate cu meșteșug. Dar sentimentul desăvîrșirii, al spectacolului *finit,* al recepționării unei opere rotunde, care se confundă cu toate valorile izolate ale

piesei şi cu ansamblul ei, l-am dobîndit, referindu-mă la aceeaşi *Tragedie optimistă*, numai cînd am auzit-o, la Teatrul „Puşkin" din Leningrad, în versiunea scenică a lui Tovstonogov.

Mi-e mai lesne acum, după o bucată de vreme, să-mi amănunţesc impresiile, să desluşesc taina mirajului, care m-a cuprins în acea seară de incantaţie artistică.

Îmi puneam totdeauna problema, gîndindu-mă la această piesă, cum se pot rezolva în cele mai bune condiţii apariţiile plutonierilor, ale comentatorilor spectacolului, care au latenţe de convenţionalitate şi mari resurse de poezie tragică realistă. Tovstonogov îi aduce prima dată în scenă din fundul sălii, unde sînt descoperiţi de nişte reflectoare care scrutează adîncurile ; ei păşesc solemn prin pasaj şi urcă în faţa cortinei. Intrarea lor neobişnuită le defineşte iniţial rolul specific în desfăşurarea acţiunii, separîndu-i parcă de fabula piesei. Pe parcurs, însă, ei intră cîteodată şi în scenă, vorbesc alături de personaje şi se contopesc cu acţiunea, făcînd comentariile dinlăuntrul ei. Această tratare în aparenţă dublă — separare şi contopire cu acţiunea — şi-a descoperit, în cele din urmă, sensul unic. Regizorul le-a atribuit plutonierilor rolul conştiinţei, al reflectării generale, filozofice, care luminează miezul piesei, tendinţele ei fundamentale. Tocmai de aceea, ei nu trebuie, în cea mai mare parte a cazurilor, să pătrundă în detaliile intrigii, rămînînd dincolo de cortină, dar sînt siliţi — în această concepţie — să participe împreună cu personajele dramei, intrînd în scenă, la momentele cruciale, în care fabula ajunge să se confunde cu sensurile mari ale vieţii şi morţii, ale istoriei. Pornind de la această interpretare extrem de interesantă, Tovstonogov i-a făcut pe plutonieri să vorbească numai cu sala, chiar atunci cînd sînt alături de Comisar sau Vainonen, Alexei sau Căpetenia anarhistă. Ei *comunică* cu spectatorul, ducîndu-l de mînă prin meandrele dramei, făcîndu-l să aşeze alături de prezent trecutul şi viitorul, să simtă, şi prin intermediul acestui joc asociativ, întreaga forţă emoţională a poeziei revoluţionare.

Urmărind spectacolul cu atenţie, se dobîndeşte convingerea că regizorul a lucrat cu fiecare actor pînă şi nuanţele aproape imperceptibile, dar susceptibile să sugereze şi cele mai nebănuite intenţii ale subtextului. Pline de substanţă, edificatoare, mi s-au părut momentele care, probabil, în caietul de regie, se subintitulează : „prezentarea personajului". Intenţia aceasta se simte, poate, cel mai evident în cazul Comisarului. O lectură superficială ne îndeamnă să identificăm la femeia-comisar o sumă de trăsături generale, dispuse să se repete fără mari variaţii la întreaga categorie de eroi revoluţionari. Refuzînd abstractizarea prin schemă [1], Tovstonogov începe prin a-i dedica acestui personaj esenţial al dramei un generos început de act (II), în care îi oferă posibilitatea să existe plural, pe o gamă largă de sentimente şi reacţii profund umane. Ea stă de vorbă, pe rînd, cu Vainonen, cu Alexei, cu Comandantul, cu Căpetenia anarhistă. Discuţiile au loc la un birou improvizat în exterior (şi cadrul natural înlesneşte desfacerea rigidităţii, proprii uneori interioarelor consacrate rezolvării problemelor importante). Convorbirea cu Vainonen alternează gravitatea cu căldura, pasiunea revoluţionară

---

[1] Nu vreau să beneficiez aici de un joc de cuvinte amuzant. Adevărul este că, în pofida diverselor programe zgomotoase şi voit ermetice, cavalerii artei abstracte sînt rude de gradul întîi, chiar dacă nedeclarate, cu slujitorii lipsiţi de fantezie ai schematismului, folosind aceleaşi linii nude de semnificaţie, care o dată ar trebui să sugereze... negurile lumii (în versiunea abstractă), iar altă dată să repete... simplitatea realităţii (în versiunea schematică).

Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevski

cu un profund, lucid simţ al contemporaneităţii. Schimbul de replici cu Alexei dezvăluie femeia, prezentă — iarăşi în pofida schemei uscate, mutilate a conducătorului abstract, desprins de nobila sa substanţă umană — în existenţa Comisarului, o serie de uşoare note lirice, care nu alterează conduita sa profund principială. Întîlnirea cu Comandantul prilejuieşte descoperirea unor trăsături noi ale protagonistei: ea demonstrează înţelepciune, tact, capacitate de intuire, înţelegere a oamenilor, a slăbiciunilor şi virtuţilor pe care aceştia le poartă în viaţa de toate zilele. În sfîrşit, înfruntarea căpeteniei anarhiste o pune pe femeia-comisar în situaţia de a-şi afirma vehemenţa aproape virilă, energia cu relief de stîncă, de care se sparg neputincioase insinuările şi ameninţările temutului contrarevoluţionar.

Diversele secvenţe, admirabil prinse, inteligent conturate, încheagă încă de la acest debut al piesei o imagine clară, cu bogată carnaţie psihologică („prezentarea personajului" a fost admirabil efectuată), datorită căreia drumurile piesei se deschid mai firesc, mai logic.

Există în spectacolul lui Tovstonogov cîteva scene care şi-au dobîndit dreptul deplin de a figura în orice antologie a teatrului contemporan.

E foarte cunoscut momentul, refuzat cu încăpăţînare de spiritele fariseice, în care apariţia Comisarului e întovărăşită de o dezlănţuire erotică a marinarilor anarhişti, dispuşi să săvîrşească un viol. În spectacolul de la Leningrad, se creează o atmosferă de tensiune cvasidemenţială, halucinantă, în care joacă poftele sălbatice, cu destulă vreme înainte de apariţia Marinarului pe jumătate gol. El iese, într-un ritm grav, lent, din trapă şi se îndreaptă cu paşi măsuraţi, apăsători, către femeie. În acest timp, s-a întins un cearceaf de culoare albă imaculată, coche-

Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevski

tînd cu suprema puritate, unde ar trebui să se oficieze îmbrăţişările fără dragoste. Cîţiva marinari desfac o mantie neagră ca un giulgiu, sortită să acopere faţa femeii refractare la amor... anarhist, să-i înăbuşe strigătele. Impresionantă e simultaneitatea acestor acţiuni fără de cuvînt — mişcarea Marinarului pe jumătate gol, întinderea cearceafului, desfacerea mantiei — sincrone într-o tăcere lugubră, pe care o aştepţi înlocuită, din clipă în clipă, de o revărsare tumultoasă, plină de zgomote dureroase. Soluţia regizorală este însă mult mai sobră, înşelînd aşteptarea şi sporind tensiunea dramatică pînă în vecinătatea paroxismului: femeia-comisar îl împuşcă pe marinarul dezgolit, din imediată apropiere, prin mantia neagră, lăsînd să se audă un zgomot surd, dacă nu chiar imperceptibil, în urma căruia cel ce aştepta voluptatea se poticneşte şi cade fără viaţă pe cearceaful unde moartea a luat locul dragostei.

Zguduitoare e şi seara de adio de la sfîrşitul actului I. Detaşamentul se pregăteşte să plece pe front. Au venit să-şi ia rămas bun rudele, prietenele. O muzică discretă, filtrată parcă de departe, îngînă măsuri ritmice de vals. Se porneşte un dans trist, care încercuieşte din cînd în cînd scena, rămînînd însă să domine planul din fund. În acelaşi timp, puţin mai înainte, îmbrăţişări şi plînsete — de astă dată nu în pas de dans — care asociază melopeea tînguirilor cu motivul obsedant al valsului. La un moment dat apar şi plutonierii care încep, din scenă, pe un ton grav, comentariul acestui moment esenţial al tragediei. Planurile diverse (fundul în care se dansează continuu; mijlocul — unde îmbrăţişările de o clipă sînt urmate de bocete care nu contenesc; primul plan de lîngă cuşca suflerului, unde plutonierii se profilează statuar) se interpătrund, creînd o răvăşitoare imagine de ansamblu, realizată, oricît ar părea de curios, tocmai prin jocul acestor alternanţe de ritm, a acestei mişcări continui.

Ingenioasă, străbătută de mult fior poetic este rezolvarea finalului, care cuprinde într-o metaforă inspirată ideea tragicului optimist. Femeia-comisar e adusă în scenă în agonie ; ea e purtată de Alexei şi de încă un marinar, care, în mersul solemn al turnantei, se îndepărtează de toţi ceilalţi, de mulţimea ostaşilor, depunînd-o, în cele din urmă, pe nişte trepte ridicate destul de mult deasupra nivelului scenei. Ea pronunţă din acest plan care o înalţă, începînd să-i confere valoare de simbol, cîteva cuvinte înainte de a-şi da sfîrşitul şi cade, rămînînd întinsă pe trepte. Momentul morţii e marcat de un drapel roşu, care coboară foarte încet din capătul de sus al cortinei, oprindu-se mult înaintea Comisarului. În clipa în care steagul revoluţionar începe să descindă în scenă, sîntem covîrşiţi de sentimentul morţii eroului ; pe parcursul acestei lente mişcări a drapelului, marinarii încep, aproape inconştient, să ridice ochii, care lunecă din spaţiul treptelor îndoliate spre înălţimea faldurilor fremătînde de viaţă. Şi astfel, ideea tragică se lasă, prin mijlocirea acestei soluţii scenice inspirate, însoţită de mugurii credinţei optimiste în victorie. Drapelul nu a acoperit trupul neînsufleţit al Comisarului — aşa cum se întîmpla în *Uraganul* pus în scenă de Zavadski. Tovstonogov nu a făcut să fuzioneze fizic simbolul morţii şi al vieţii ; el le-a lăsat apropiate de privirea spectatorului, reţinînd însă preponderentă, în prim plan, fluturarea majestuoasă a steagului revoluţionar, care justifică pieirea eroinei, justificînd mai cu seamă, ca o idee dominantă a întregului spectacol, lupta sortită să izbîndească.

Nici aici, ca şi în nici un alt loc din piesă, nu se joacă emfatic, nu se caută măsura tragediei în tonul violent, grandilocvent. Totul pare tratat destul de cotidian, cu o splendidă gravitate a simplităţii, ceea ce determină, pe fondul impresionant al marilor evenimente, o sporire a ecourilor tragice, care sună astfel şi mai patetic şi mai autentic.

*

Intenţionînd să realizeze un spectacol dostoievskian, Tovstonogov a purces el însuşi la dramatizarea *Idiotului,* exercitînd, în mod aproximativ, acelaşi foarte avantajos, rodnic, cumul autor-regizor, practicat pe scară largă în teatrul ultimelor decenii de Bertolt Brecht. „Compoziţia scenică" — cum o intitulează autorul — respectă cu stricteţe nu numai sensurile, liniile mari, ci şi amănuntele romanului, demonstrînd, între altele, poziţia generală de apreciere a textului, de obligatorie subordonare creatoare faţă de el în spectacol, care caracterizează întreaga activitate a lui Tovstonogov.

Trebuie să mărturisesc că nu preţuiesc din cale afară de mult dramatizările, considerînd că teatrul şi-a cîştigat, de-a lungul veacurilor, dreptul de a se sluji de opere gîndite special pentru el, în conformitate cu servituţile şi legile sale severe, care nu îngăduie nici abateri, trădări temporare. Sînt silit, totuşi, să recunosc că această „compoziţie scenică" are o serie de virtuţi, determinate, într-o oarecare măsură, de incontestabilul simţ teatral al autorului. Urmărind firul esenţial al romanului (Mîşkin-Nastasia Filipovna-Rogojin-Aglaia), dramatizarea îşi îngăduie să piardă pe drum nişte personaje mai puţin importante (ca Ivolghin, Ganea, Varea ş. a.), indispensabile în panorama epică, dar parazitare în economia dramatică. Concentrîndu-şi atenţia asupra datelor primordiale, determinante, ale fabulei romanului, autorul „compoziţiei scenice" justifică această titulatură acordată piesei, în măsura în care desface cu iscusință torentul generos, fluent al acțiunii în secvențe dramatice, caracteristice genului, susceptibile să prindă și să mențină trează, încordată, atenția spectatorului. Există însă și o inconsecvență, izvorîtă în mod paradoxal din dorința consecventă a dramatizatorului de a nu-l trăda pe Dostoevski. Urmărind cu cea mai mare fidelitate romanul, Tovstonogov s-a trezit, după aproape patru ore de spectacol, că a ajuns cam pe la jumătatea cărții. Și atunci, în pas alergător, a rezolvat tot restul în ceasul care i-a mai rămas, pentru a ajunge la o lungă reprezentație de cinci ore. De aici, derivă un oarecare dezechilibru între prima și a doua parte a romanului, care capătă valori deosebite și nu pe deplin corespunzătoare în forma dramatică.

„Compoziția scenică" încearcă și un anumit compromis între roman și piesă. Neizbutind — e și atît de greu, aproape cu neputință — să retopească materialul dostoievskian într-o lucrare desăvîrșită după toate regulile artei dramatice, Tovstonogov leagă între ele diversele fragmente scenice prin niște explicații împrumutate din volum. Așa, înaintea fiecărui tablou, pe un mic ecran plantat în mijlocul cortinei, apare proiectată o filă de carte îngălbenită, scrisă cu vechiul alfabet rus — dinainte de revoluție — și care cuprinde, în forma originală dostoevskiană, relatarea celor ce se vor întîmpla în scenă (și aici mi-am adus aminte de o tehnică aproape identică din *Mutter Courage* a lui Brecht) sau a celor ce nu mai au loc să se întîmple în scenă, dar trebuie explicate.

În acest chip, spectatorului îi este înlesnită într-o oarecare măsură intrarea în atmosfera vremii — pagina zbîrcită, slova vetustă, autenticul stil dostoievskian —, complicîndu-i-se însă echilibrul contemplației, care alternează între lectură și sinteză vizualo-auditivă.

Dramatizarea impusă de viziunea spectacologică a autorului păstrează, în pofida imperfecțiunilor citate, marea, considerabila calitate de a oferi substanța gîndirii dostoievskiene, materializată într-o serie de personaje excepțional conturate, de o desăvîrșită limpezime și autenticitate, cu care pleci, prietene sau dușmane, și dincolo de cortina finală.

Regizorul a izbutit, în afară de aceasta, să reliefeze în mod extrem de sugestiv climatul propriu genialului scriitor rus, atmosfera sa tulburătoare caracteristică. Mi-am amintit, mai cu seamă, în raport cu finalul piesei, niște spuse de altă dată ale lui Gorki. El vorbea despre puterea de hipnoză pe care o dobîndesc operele dostoievskiene pe scenă, impresionînd pe spectator dincolo de capacitatea de influență obișnuită a unui text dramatic.

Am avut această netă senzație în ultimul tablou, magistral compus de regizor. Rogojin, într-o criză de dragoste dementă, a ucis-o pe Nastasia Filipovna ; deoarece nu vrea să se despartă de iubită, a întins-o pe un pat și are credința că ea doarme și nu trebuie tulburată. Mîșkin vine să se intereseze de soarta femeii cu care era să se căsătorească. Rogojin îi arată o draperie roșie, îndărătul căreia se odihnește Nastasia Filipovna ; ei vorbesc în șoaptă, ca să n-o... trezească. Trecînd pentru o clipă în dosul draperiei, Mîșkin își dă seama despre ce e vorba. Se întoarce zguduit, în pragul unui acces de epilepsie. Rogojin îi întinde un cearceaf în fața lugubrei draperii a morții, îi dă o pernă și îl așază cu grijă, străduindu-se să-i menajeze boala care e gata să se declanșeze. Între timp însă e scuturat de niște spasme demente, care se transformă într-o infernală cascadă de rîs. Mîșkin, „idiotul" (interpretat cu mare talent de un tînăr actor, Smotkunovski), îi îmbrățișează capul și se străduiește să-l potolească. Încercînd să-i intre în voie nebunului, se pornește și el să rîdă : ajung amîndoi la niște hohote sinistre, care însoțesc, într-un violent contrast, liniștea deplină a morții de alături. În vremea aceasta, se aud lovituri puternice în ușă : poliția a venit să facă o descindere la Rogojin, a cărui casă e ferecată de cîteva zile. Neprimind răspuns, reprezentanții ordinii publice sparg ușa, după care rămîn înspăimîntați în fața unui tablou îngrozitor : o femeie asasinată, într-un lac de sînge sugerat de roșul crud al draperiei, și doi bărbați — un dement și un epileptic — revărsînd torente homerice de rîs mai trist decît cea mai amară lacrimă.

Evitînd excesele naturaliste, demonstrațiile morbide, regizorul nu poate totuși să-l evite pe Dostoievski : paleta sa realistă îi slujește ca să reliefeze în mod judicios tonurile filozofice crude ale acestui final, care își întinde, deslușind umbrele unei vieți infame, o aripă a obsesiei peste conștiința spectatorului.

Fundamental deosebit de *Tragedia optimistă,* unde patetismul se întîlnește cu splendida nădejde a revoluției, spectacolul cu *Idiotul,* care dezvoltă luminile unei înalte teme etice pe fondul tentelor de cea mai sumbră speță, dezvăluie o altă latură a personalității artistice plurale a lui Tovstonogov.

*

Am asistat la teatrul „Maxim Gorki" de la Leningrad (unde Tovstonogov funcționează în calitate de prim regizor și unde a pus în scenă, între altele, *Idiotul* și *Cînd înflorește salcîmul)* la premiera piesei italienești a lui Aldo Nicolai, *Signor Mario scrie o comedie.* Această compoziție dramatică este rezultatul unei sinteze realizate din două opere : una, *Teresina,* jucată în Italia încă în 1954, și, alta inedită, *Soldatul Piccicò.* Anecdota e destul de interesantă : signor Mario s-a angajat să scrie o comedie, dar eroii săi îl înfrîng și-l determină să ajungă la o dramă în care eroina principală, Teresina, cade victima moralei profund imorale a unei lumi oribile, în vreme ce naivul, suprem onestul Giovanni Piccicò, se trezește, în pofida oricărei logici elementar umane, în fața plutonului de execuție. În final, signor Mario se scuză că nu și-a putut duce la capăt angajamentul, dar condițiile concrete din jurul lui și al eroilor săi l-au împins pe drumul dramei ; el însă nădăjduiește că iminenta schimbare a conjuncturii va face ca Teresina și Piccicò să devină cîndva personaje autentice de comedie, care să rîdă cu gura plină, răspîndind o veselie contagioasă și în sală.

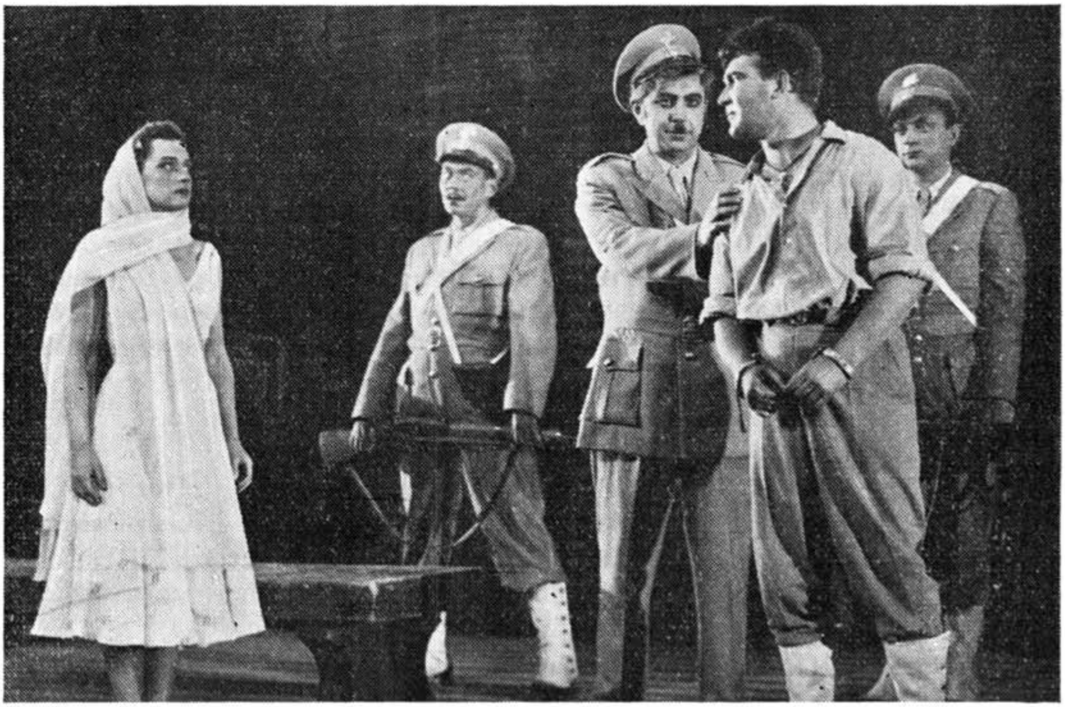
Urmărind aceste linii grațios de simple, piesa rămîne plină de emoționante valori omenești, însoțite de o temeinică, convingătoare semnificație socială [2]. Actualitatea, simțul contemporan al lucrării lui Aldo Nicolai, nu l-au împiedicat, ci, dimpotrivă, l-au stimulat să ajungă la o originală, atractivă formă compozițională, susceptibilă să genereze un spectacol mai puțin obișnuit.

E tocmai ceea ce a sezisat cu acuitate Tovstonogov, cînd a pus în scenă, cu multă fantezie și iscusință, această piesă. El și-a întemeiat spectacolul pe alternanța permanentă a două planuri : de o parte, personajele reale (signor Mario, soţia sa, alţi membrii ai familiei), de cealaltă parte, personajele presupusei sale comedii, eroii fanteziei — Teresina, Piccicò ş. a. Problema care se punea, în primul rînd, era aceea a delimitării celor două categorii de personaje, a distingerii lor explicite în scenă. O contribuţie hotărîtoare în acest sens a adus-o decorul : în prim plan, o cameră obişnuită de lucru unde evoluează protagoniştii reali ; în fund, o fereastră enormă, care se dovedeşte a nu fi la un moment dat altceva decît o pînză foarte subţire, îndărătul căreia se va desfăşura, într-o tonalitate diferită de lumină, acţiunea eroilor fanteziei lui signor Mario. În cîteva situaţii, planurile se amestecă, în sensul că Teresina, de pildă, descinde în scena realităţii, cerîndu-i socoteală autorului pentru întîmplările nefericite din viaţa ei. Lucrurile se complică şi mai mult, atunci cînd apare şi soţia lui Mario : el rămîne suspendat între două categorii de personaje, care nu au dreptul să comunice. Şi atunci Tovstonogov găseşte o soluţie ingenioasă : Renata, nevasta lui Mario, vorbeşte mult, precipitat — beneficiind de calitatea ei de pisăloagă —, pînă cînd se zăreşte Teresina. La intrarea personajului fanteziei, care devine interlocutoarea lui Mario, Renata continuă să-şi dezvolte elocinţa, dar cuvîntul ei nu se mai aude, astfel încît ea execută o pantomimă, dincolo de care i se poate bănui gîndul. Tăcerea Teresinei îi dă dreptul iarăşi Renatei la cuvînt şi torentul ei de vorbe începe abrupt, de acolo de unde a fost lăsat — nimeni nu poate identifica punctul exact — în pantomimă. Tovstonogov suspendă cuvîntul Renatei sau al altor personaje reale, nu numai cînd apar eroii ficţiunii, ci şi cînd sînt singure în scenă cu Mario şi acesta începe să fabuleze ; în acele momente, se atenuează lumina mare

---

[2] M-am gîndit, încă o dată, cu o oarecare tristețe, la *Fete rătăcite* semnată de ilustra necunoscută Elsa Shelley, sau la *Invitația la castel* (a aceluiași Anouilh, hărăzitul autor al *Ciocîrliei, Sălbaticei, Colombei, Călătorului fără bagaje),* care, jucate la noi, n-au izbutit să aducă în scenă autenticele valori artistice și pasionatele mesaje sociale ale lucrărilor înaintate din dramaturgia occidentală, existente, după cum o demonstrează în practică Tovstonogov și alți oameni de teatru sovietici, după cum întîrzie s-o demonstreze unele din teatrele noastre.

Scenă din „Signor Mario scrie o comedie" de Aldo Nicolai



din scenă, se aprinde lumina dindărătul pînzei, încep să-și desfășoare drama Piccicò și ceilalți de acolo, iar membrii familiei scriitorului își topesc febrilitatea în pantomimă.

Excelent este sugerată și complexitatea procesului de invenție literară, de creație artistică. Signor Mario rămîne adesea singur în scenă, obsedat de căutarea ideilor, a situațiilor menite să ducă la declanșarea dramei. Scena se întunecă și lumina reflectorului concentrată numai asupra scriitorului, într-un fascicul cuprinzător, merge cu el, mai lent sau mai precipitat, lăsîndu-l să-și urmărească gîndul. Cînd l-a găsit, lumina frămîntării se stinge, pentru ca să se aprindă, mai generoasă, strălucirea fanteziei, materializată în fundul scenei, în planul dramei lui Piccicò și a Teresinei.

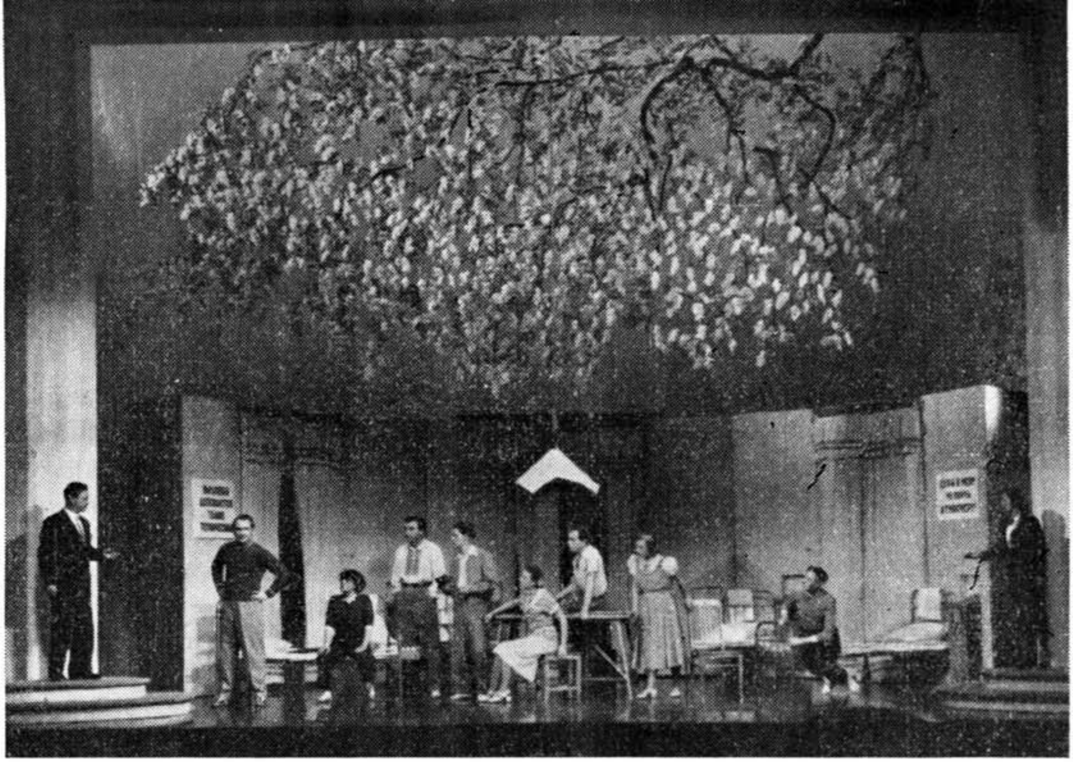
Toată compoziția regizorală a spectacolului e foarte complicată, mai cu seamă în măsura în care există în permanență, datorită datelor piesei, primejdia convenționalității gratuite. Tovstonogov nu se încurcă însă de loc în hățișul alambicat al realității și ficțiunii (și cît e de reală, dramatică, în text și în spectacol, această ficțiune), în continua alternanță dintre viața în scenă (tema lui Mario, a Renatei, a celorlalți) și scena în scenă (tema Teresinei, a lui Piccicò). El izbutește, dincolo de dificultățile tehnice rezolvate cu deosebit meșteșug, înfrîngînd ispita de a rămîne sclavul artificiilor solicitate de text, să pună în valoare *sensul social* al piesei, care sună grav, rămînînd în modul cel mai evident motivul dominant al acestui spectacol încîntător.

*

Dacă vrei să vezi piesa contemporană a lui N. Vinnikov, *Cînd înflorește salcîmul,* afli de la început, din program, că Tovstonogov a imaginat-o pe scenă în chip de „comedie-concert". Problemele acestei lucrări par cît se poate de serioase : e vorba aici, între altele, despre sentimentul de responsabilitate morală, despre forța prieteniei și a dragostei, despre cinste și puritate, despre educația comunistă a tineretului. La lectură, aceste teme apar rînd pe rînd, fără însă ca soluționarea lor să fie cea mai puternică, cea mai dramatică ; ele sînt mai degrabă schițate, prin intermediul unor personaje firave, insuficient angajate într-un sistem de situații pregnante, într-un conflict solid. Regizorul a apreciat, desigur, în piesă, intențiile interesante ale autorului, parfumul ei liric, umorul uneori de foarte bună calitate. Dar nedescoperind în economia ei suficient material ca s-o trateze cu gravitate, a încercat s-o pună în valoare pe o altă linie, care s-a dovedit fertilă în spectacol. Tovstonogov, fără să altereze textul, a preferat să ia el inițiativa glumei în serios, decît să ofere publicului posibilitatea de a glumi asupra tratării sale exagerat de serioase. Și a purces la punerea în scenă a unei comedii muzicale, care păstrează și cîteva intonații grave, dar care în orice caz reține în centrul atenției ei, și mai cu seamă transmite în sală, niște sensuri actuale, contemporane.

Discutăm, de obicei, foarte mult asupra contribuției necesare a regizorului în desfășurarea scenică a piesei din zilele noastre, în împlinirea ei spectacologică. Mi se pare că aportul *creator* al lui Tovstonogov în lectura nouă a lucrării lui Vinnikov, care și-a sporit considerabil virtuțile în inteligenta, originala viziune regizorală, constituie o pildă admirabilă în această direcție.

Spectacolul debutează foarte simplu, recomandîndu-se de la început, fără echivoc. Pe lateralele scenei sînt două scaune goale, iar în fund o cortină pictată, cu



Scenă din „Cînd înflorește salcîmul“ de N. Vinnikov

arbori și flori exuberante; foarte curînd, fundalul pictural se ridică, lăsînd să se vadă trei panouri, pe care scrie: „cînd“, „înflorește“, „salcîmul“. E interesant de remarcat că aceste panouri, care ocupă în înălțime mai puțin de jumătate din dimensiunea scenei, au niște facultăți miraculoase, de natură să le transforme, prin manevre extrem de simple — învîrtiri, diverse combinații — în pereți, tufișuri, plantații de interior și exterior. De altfel, toate schimbările de decor se fac la scena deschisă, așa cum se întîmplă destul de des, de pildă, și în teatrul brechtian.

Foarte curînd după prezentarea titlului piesei, prin mijlocirea panourilor pomenite, apar doi comentatori — de o factură foarte apropiată de aceea a confraților lor din spectacolele de revistă —, care înaintează spre cele două scaune predestinate. Ei purced, prin alternanță, la recomandarea personajelor: unele sînt întîi reprezentate pe panouri și apoi apar în carne și oase, altele, chemate de comentatori, ies în prim plan și își declină calitatea. Pe parcursul piesei comentatorii fac diverse marginalii în legătură cu evenimentele de pe scenă, intervenind destul de des și în determinarea unor acțiuni [3].

Comentatorii creează, cu concursul regizorului, o serie de situații foarte amuzante. Așa, de pildă, la un moment dat, aproape de debutul spectacolului, un student îl imită pe directorul institutului, înaintea apariției acestuia, vorbind gros, făcînd gesturi mari, sugerînd un personaj de dimensiuni fizice considerabile. Unul dintre comentatori îl întrerupe și-i atrage atenția că în această seară joacă nu Polițeimako, ci Sofronov (e vorba despre doi actori pe același rol — după cum rezultă și din program —, care sînt distribuiți alternativ în spectacol). Și atunci, studentul trece la imitația unui om mai degrabă sfios, cu gesturi timide, cu glas subțire, aidoma directorului interpretat de Sofronov, care va apare în scenă puțin mai tîrziu.

---

[3] Ei par să aibă cîteodată, la modul mai glumeț, rolul cunoscuților *sângeri* din *Cercul de cretă caucazian*. Asociați cu proiecțiile cinematografice ale micilor texte explicative din *Idiotul* și cu tratarea plutonierilor din *Tragedia optimistă*, ei indică, poate, o eventuală predilecție a lui Tovstonogov pentru folosirea — numai în cazurile foarte indicate, perfect consonante cu intențiile mari ale textului — unor mijloace oarecum apropiate de acelea ale „teatrului epic“ de factură brechtiană.

În alt rînd, comentatorii vor să știe ce se mai petrece prin diverse camere ale căminului studențesc: pe cortina pictată sînt proiectate mai multe ecrane mici (ca într-un spectacol cu *Ploșnița* la Teatrul de satiră din Moscova), de natură să satisfacă curiozitatea sălii, aducîndu-i, cu ajutorul acestor imagini minuscule informații prețioase pentru detectarea modului în care se desfășoară acțiunea în afara scenei tradiționale.

Textul foarte spiritual al comentatorilor, ritmul alert, vioiciunea, mobilitatea interpreților, muzica savuroasă, concură toate la realizarea unui spectacol plin de farmec tineresc. Spectacol care nu numai că distrează copios, filtrînd, în același timp, printre cuplete și glume, niște sensuri foarte serioase, intenționate de autor și admirabil prinse, realizate de un regizor care nu-și precupețește, în nici o situație, resursele generoase ale fanteziei, bunului gust, talentului. Tocmai de aceea nu înclin să mă alătur celor dispuși să considere că Tovstonogov s-a amuzat pur și simplu în *Cînd înflorește salcîmul ;* prefer să afirm cu convingere, că a amuzat, instruind concomitent cu mare seriozitate. Ceea ce e cu totul altceva.

*

L-am urmărit pe Tovstonogov într-un repertoriu variat, mergînd de la tragedia optimistă la sumbrele valori tragice din opera dostoievskiană, de la notele actuale ale dramei italienești la spiritul contemporan al dramaturgiei sovietice. Varietatea repertoriului a angajat în munca sa regizorală o varietate de viziuni, în care fantezia prodigioasă, neliniștită, a artistului și-a descoperit modalități diverse, originale, de manifestare. Tovstonogov nu e specializat într-un anumit gen de piese, care sînt de natură să circumscrie valențele autentice ale talentului. De altfel, această lipsă de specializare mi se pare că definește, între altele, arta autentică a regizorului. Înțeleg că pot exista anumite predilecții, dar nu pot concepe un mare director de scenă specializat, cu pretenții de exclusivitate, în comedie sau tragedie. Tocmai de aceea, într-o modestă încercare de sinteză, n-am să merg pe linia identificării unei anumite specii dramatice care i-ar conveni mai bine lui Tovstonogov, sau a eventualei sale maniere, ci am să purced la deslușirea unor *trăsături stilistice* din opera sa regizorală.

El preferă, îndeobște, să-și înceapă spectacolele cu niște prologuri sui-generis, cu un fel de uverturi dramatice, menite să favorizeze intrarea în atmosferă și să propună un soi de chei de înțelegere a sensurilor primordiale. Edificatoare în această direcție sînt, de pildă, micile preludii, cu care debutează aproape toate tablourile din *Tragedia optimistă :* avem de-a face cu un gen de scene simbolice, desprinse de indicația imediată a textului, păstrînd valori de generalizare, de metaforă. Pe un plan asemănător se găsesc filele de carte proiectate înaintea începerii acțiunii în diverse fragmente din *Idiotul,* prezentările din *Cînd înflorește salcîmul* ș. a.

Foarte interesant construite sînt decorurile pe care le folosește regizorul. În *Tragedia optimistă,* el preferă, pentru sugerarea întinderilor nesfîrșite, linii drepte, pregnante, care dobîndesc grandioase dimensiuni spațiale în raport cu turnanta; aproape toate tablourile cuprind cel puțin un plan mai ridicat, care amplifică scena, descoperindu-i profunzimi foarte proprii pentru vehicularea sentimentelor tragice. Decorurile tradiționale din *Idiotul* sînt concepute astfel încît să poată fi jucate, fără a friza artificialul, lateralele scenei, planul din fața cortinei a doua; pornind de aici, timpul schimbărilor este aproape complet eliminat și acțiunea, destul de epică încă a piesei, nu suferă decît foarte mici gîtuiri. Despre soluțiile ingenioase din *Signor Mario scrie o comedie* și din *Cînd înflorește salcîmul* am vorbit la timpul potrivit. Ceea ce rămîne caracteristic în toate punerile sale în scenă este rezolvarea cea mai practică, cea mai proprie a decorurilor, pentru urmărirea, fără impediment, a ideii regizorale. Niciodată nu se face nimic în spectacolele lui Tovstonogov de dragul culorii, al proporției, al compoziției picturale; totul se face numai de dragul piesei și al compoziției ei scenice.

Un lucru foarte asemănător se petrece și cu muzica. În *Signor Mario scrie o comedie,* ea își aduce contribuția, datorită unor motive specifice, aproape obsedante prin repetiție, la delimitarea planurilor ficțiunii și realității. În *Tragedia optimistă,* urmîndu-se recomandările lui Vișnevski — care folosește muzica în indicațiile de regie, sugerînd cu ajutorul ei atmosfera, situații din piesă —, ea subliniază cu rigurozitate nuanțele, nefuncționînd niciodată parazitar. În general, Tovstonogov nu apreciază divertismentul muzical, utilizînd armoniile instrumentale, în proporții relativ mici plasate însă în momente mari, numai în slujba reliefării ideii spectacolului. Muzica este aici atît de judicios dozată, încît n-o simți ca atare, în măsura în care devine o parte constitutivă, *organică* a spectacolului.

Același sentiment l-am încercat și în raport cu mînuirea luminilor, ale căror inflexiuni descind parcă din replica, din situațiile piesei.

În ansamblu, decorurile, muzica, lumina, celelalte accesorii tehnice ale spectacolului au la Tovstonogov — așa cum mi se pare că ar fi firesc în orice concepție regizorală realistă, matură — o sarcină strict *funcțională,* fiind subordonate în mod exclusiv ideii, mesajului scriitoricesc. Tovstonogov nu crede, ca Gordon Craig, că „publicul vine la teatru ca să vadă, nu ca să audă“. Și are perfectă dreptate, deoarece sînt sigur că spectatorul autentic trebuie numai să beneficieze de tehnica modernă a elementelor vizuale, pentru a înțelege mai bine, deci pentru a auzi mai limpede, cuvîntul inspirat al dramaturgului, pus în valoare de un regizor hărăzit.

Scenă din „Cînd înflorește salcîmul“ de N. Vinnikov

УРИ В МЕ
НЕ ПОРТЬ
АТМОСФЕР

În slujba cuvîntului se găsesc în primul rînd actorii. Seducția viziunii regizorale îi face pe unii directori de scenă să-i neglijeze pe acești admirabili plenipotențiari ai autorului. Alții — din categoria cărora face parte și Tovstonogov — își dau seama că numai munca migăloasă, aplicată, cu actorul poate duce, în acord cu celelalte elemente ale spectacolului, la desăvîrșirea compoziției regizorale. Tocmai de aceea, directorul de scenă reușește în *Tragedia optimistă,* în *Idiotul,* în alte reprezentații, să ajungă cu colectivul la însemnate creații actoricești — caracterizate de laconism și de o mare concentrare în expresie —, în care personalitatea artistică a interpretului este direct stimulată de gîndul regizoral.

Actorii, accesoriile tehnice, toate elementele spectacolelor lui Tovstonogov, se găsesc într-un deplin echilibru, în calitate de componente ale unei concepții unitare. Modul în care ele se manifestă justifică ideea acelei gîndiri unice a regizorului, care trebuie să armonizeze pînă la perfecțiune — netezind orice asperitate, eliminînd orice discontinuitate — valorile aparent eterogene ale reprezentației teatrale.

Înlăuntrul acestui echilibru, se simt la Tovstonogov cîteva dominante. La baza oricărui avînt al fanteziei se găsește un solid suport realist, desprins în mod obligatoriu din substanța textului dramatic. Regizorul folosește și elemente convenționale acolo unde necesitatea o impune, dar ele nu se recepționează gratuit, ca atare, în măsura în care se sprijină pe o fermă armătură realistă. Tovstonogov se străduiește să ajungă în spectacol la generalizarea filozofică, la metaforă, apelînd de multe ori la simbolul realist-socialist. Aceste tendințe duc la mari amplitudini poetice, străbătute de fiorul contemporaneității.

Preocupat în permanență de găsirea celei mai desăvîrșite modalități de transmitere a mesajului revoluționar, Tovstonogov, fără să se lase intimidat de micile, inevitabilele nereușite, caută, încearcă, îndrăznește. Aceste caracteristici generale mi se pare, însă, că îl definesc nu numai pe el, ci pe orice autentic artist realist-socialist.

T. STAICU

Paris '58 și cavalerii iraționalismului

De la o vreme, publicațiile occidentale, mai ales cele franceze, ne aduc ecoul unor vii dezbateri, în cadrul cărora creatori din cele mai diverse tărîmuri ale culturii caută, confruntîndu-și punctele de vedere, întregindu-se sau înfruntîndu-se, să deslușească nervul vital al operei de artă contemporane, să pronosticheze simptomele unei înnoiri pe care o doresc salutară. Firesc, teatrul nu putea rămîne în afara discuției. Aliaj subtil al tuturor artelor, teatrul trăiește exclusiv din comunicarea mereu reluată cu Publicul. Examenul pe care îl are a trece orice operă de artă este, în cazul lui, mai prompt și mai precis decît oriunde. De aceea, nemulțumirile manifestate în Occident din pricina baterii pasului pe loc în teatru, curiozitatea și interesul cu care sînt urmărite acolo experiențele de orice fel în acest domeniu sînt, în sine, indicii serioase, peste care nu se putea trece. Și nici nu s-a trecut.

Toată această efervescență, consumată, de altfel, cu precădere la Paris, a adus la suprafață spuma unei creații dramatice circumscrise la cîteva nume, în care mulți vor să vadă punctul de plecare, ba chiar mărturia unei orientări înnoitoare a scrisului și, implicit, a actului teatral. S-a conturat și o desemnare globală: „teatrul de avangardă". Fluturat pe toate buzele, vînturat în polemici, asumat sau respins de cei în cauză — oricum termenul a cucerit drept de cetate în viața literar-artistică a Parisului. Ni se pare nimerit să poposim la această răscruce de drum, cercetînd succint ce este și ce vrea această „avangardă".

*

Mai întîi, din cine se compune? Reprezentanții ei recunoscuți sînt un grup de dramaturgi: Jacques Audiberti, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Vauthier, Jean Genêt, George Schehadé. Li se alătură curent numele lui Arthur Adamov; în ce ne privește, înclinăm să nu-l trecem aci. E drept că pînă mai anul trecut, scrisul lui a prezentat trăsături comune cu al celorlalți, dar ultimele lui luări de poziție ne îndreptățesc să tragem o linie de demarcație între el și ei.

De la bun început, precizăm că deocamdată nici unul din cei amintiți — cu excepția lui Ionesco — nu s-a arătat dispus să se manifeste ca teoretician[1]. Eugène

---

[1] La o anchetă inițiată recent de săptămînalul „Lettres françaises" pe tema *Ce este avangarda în 1958?* a răspuns, e adevărat, la ora cînd scriem aceste rînduri, și Vauthier; există, însă, mai ales, profesiunea de credință în materie de teatru picurată de Ionesco în piesele lui, în special în *„Victimele datoriei"*, răspunsul lui la ancheta din „Lettres françaises" (nr. 717, 10/17 IV.1958)

Ionesco pare să fie astăzi marele preot al teatrului „nou“; aşa încît, vrînd nevrînd, mărturiilor lui le atribuim valoare de manifest. Analiza operei dramatice, ca atare, a fiecăruia din aceşti scriitori, nu intră în obiectivele articolului de faţă ; vom încerca doar să desluşim coordonatele comune, pentru a putea conchide asupra semnificaţiei creaţiei dramatice „de avangardă“, şi a „perspectivelor“ pe care le deschide teatrului.

Literatura dramatică franceză nu se poate plînge că, în ultimele decenii, nu ar fi avut parte de opere care să stîrnească vîlvă. Dar întîlnirea cu piesele lui Anouilh, Sartre şi Camus, de pildă, cu toată noutatea lor nu provoca un şoc, nu deruta. Era ca şi cum într-o casă frumos împărţită şi familiară, omul descoperă dintr-o dată o uşă neştiută ; curios, îi păşeşte pragul şi se pomeneşte într-o cameră încă necunoscută de el, dar tot între zidurile aceleiaşi case. De astă dată, lucrurile decurg cam altfel : dincolo de uşă, casa încetează. Pentru că de astădată, avem de-a face cu piese (despre ale lui Beckett, de pildă, s-a scris mai pe larg într-un articol găzduit în paginile revistei noastre) care-şi fac un punct de onoare din a-i da spectatorului „o lovitură de măciucă“ (preconizată de Ionesco) şi a-l scoate din echilibrul lui firesc. Pe lîngă aceste piese, operele celor trei înaintaşi amintiţi par timide şi stîngace zburdălnicii ale unor copii bine crescuţi. Renunţînd la o seamă de elemente esenţiale ale dramaturgiei curente, „avangarda“ preconizează în locul lor un scris dramatic abstractist, suprarealist. De cele mai multe ori respinge acţiunea coerentă, tematica, caracterizarea psihologică şi operează cu stări şi raporturi ilogice şi paroxistice. Urmărind ca în piesele lor să transpară „realitatea dinapoia realităţii“, aceşti scriitori ajung la destrămarea raporturilor fireşti, obiective, constatabile, sau la inversarea lor. De altfel, Ionesco ne-o spune răspicat în *Victimele datoriei :* „Visez un teatru iraţionalist“; adică, mai explicit, un teatru în care viziunea onirică a scriitorului contopeşte printr-o insolită alchimie elemente eteroclite, ca să sugereze ceea ce tot el numeşte „caracterul straniu al realului“. Absurdul devine loc şi ţesătură a acţiunii[2]. Înzestrate cu o existenţă larvară sau de robot (la Beckett), fantastică şi fantomatică (la Audiberti şi Schehadé), dominate de obsesii şi svîcniri animale (Vauthier, Genêt), personajele umane circulă parcă somnambulic, drogate, prin piesele acestor scriitori ; în schimb, dobîndesc personalitate corpurile neînsufleţite (soneria care sună singură, în *Cîntăreaţa cheală,* sau cadavrul care creşte, în *Amédée* — ambele de Ionesco ; mobilierul camerei în care *Personajul combatant* al lui Vauthier poposeşte în căutarea eului lui din tinereţe etc). Timpul nu înseamnă nimic şi nu obligă la nimic, două planuri temporale pot fi oricînd reunite, oricît de arbitrar (în *Victimele datoriei* unul din personaje străbate în sens invers etapele de vîrstă ale vieţii sale, ajungînd finalmente în stadiul de copil, ceea ce, concomitent, nu împiedică celelalte personaje să-şi vadă de treabă, fără a se insera de fel în această retrospectivă). Consecinţele acestor precepte în spectacol sînt clare : totul e îngăduit. Actorul poate înlocui textul cu pantomima, poate integra obiectele în dialog şi joc la rînd cu partenerii în carne şi oase, poate juca *împotriva textului.* Maniera clovnescă nu e interzisă în momentele de tragism, cruditatea limbajului sau a efectelor este recomandată pentru a sublinia farmecul poetic (ca în *Răul e molipsitor* de Audiberti), dar şi spre „a provoca la spectatori

---

şi un eseu intitulat *Experienţă a teatrului* (N.R.F. 2/1958). Rămîne bine stabilit că referirile la Ionesco nu intenţionează o punere în discuţie a creaţiei lui, lucru care necesită un studiu aparte, ci trebuie înţelese doar ca puncte de plecare în cuprinderea fenomenului teatral denumit „de avangardă“.

[2] fie că e creat şi subliniat prin suscesiunea unor nenumărate amănunte şi coliziuni lipsite de orice logică (la Ionesco, de pildă) fie că e un dat omniprezent, planînd din prima clipă în atmosfera piesei ca un *ce* nedefinit, spongios (la Beckett), fie, în sfîrşit, că el creşte din ţesătura intimă a textului (Vauthier).

un sentiment penibil, o stare proastă, conştiinţa ruşinii" cum nu se sfieşte să indice Ionesco cu privire la finalul piesei *Jacques sau Supunerea*[3].

Asistînd la această dezlănţuire, eşti îndemnat să te întrebi din ce izvoare tulburi porneşte; nu cumva este vorba pur şi simplu de fantezia excesivă sau de-a dreptul deviată a cîtorva minţi morbide? Dar dacă stai puţin şi te gîndeşti, vezi că fenomenul are cu totul altă explicaţie.

Tehnica teatrului iraţionalist — expresia cea mai agresivă a „avangardei" — nu e numai practicată, în piese, de către unii autori; ei o şi contrapun explicit realismului, despre care afirmă că e „dincoace de realitate" (Ionesco) şi prin urmare neputincios să o oglindească. Cînd vorbesc despre realism, „avangardiştii" îi alătură de preferinţă calificativele „pompieresc", „plat", sau dacă nu o fac şi spun numai „realism", îi atribuie implicit toate acele trăsături, le pun la un loc, în aceiaşi oală şi scot de acolo o noţiune arbitrară. Realismul în opera de artă ca şi în literatură e, după ei, „insolit", adică anacronic, şi monocord. Asta deşi numai în ultimele decenii acest realism, pe care ei îl proclamă caduc şi vlăguit, a dat teatrului pe un Maiakovski, Lorca, O'Casey, Brecht, Vişnevki. Nu le putem face injuria să bănuim că nu ar şti acest lucru. Adevărul e un altul: la adăpostul ostentativelor încercări de a înnoi expresia dramatică şi scenică, atacul ţinteşte de fapt substanţa însăşi a creaţiei: *prezenţa realităţii* în opera de artă şi exigenţele pe care le impune oglindirea ei.

Nu că avangardiştii n-ar avea şi ei „realitatea" lor! Ar fi nedrept să le-o contestăm. Dar despre ce realitate e vorba? Despre „realitatea ficţiunii" totdeauna preferabilă realităţii concrete, care „nu e decît ceea ce e", ne sigură Ionesco. Şi tot el precizează că „realitatea îşi implantează rădăcinile în ireal", adăugînd ca un argument menit pe semne să fie zdrobitor: „oare nu murim?" (îndrăznim să-i amintim domniei sale că înainte de a muri, *trăim).* Ei propun o realitate scoasă din timp şi din istorie şi care le „transcende"; o realitate arbitrară,concepută independent de raporturile concrete din viaţă şi plasată în întregime sub semnul nefinalităţii, al absurdului, al imanenţei.

E locul să arătăm aci că „avangarda" nu se prezintă ca o formaţie absolut unitară. O piesă de Audiberti nu i se poate atribui lui Beckett, stilul lui Schehadé nu se aseamănă cu acela al lui Ionesco. Dar aparenta diversitate a registrelor nu poate să înşele decît un ochi neatent şi o ureche neexersată. Înrudirea există, e lesne de stabilit şi se datorează unei aceleiaşi filiaţii spirituale care îi subordonează pe toţi tezelor de Existenzphilosophie, de la Karl Jaspers citire („Prin gîndire ne dobîndim noi oamenii posibilităţile maxime, dar tot gîndirea ne duce la Neant"), şi — mai aproape de ei — în primul rînd, lui Camus. Acesta a ilustrat în propria lui operă dramatică convingerea sa fundamentală despre absurditatea existenţei, ca şi a morţii, despre neputinţa individului, absorbit şi anihilat de colectivitate şi depăşit de stări de fapt care se sustrag explicării. Omul cotidian, spune el, comite greşala de a „crede că în viaţă ceva poate fi dirijat"[4], de asemenea „ideea asta că exist... este dezminţită de absurditatea unei morţi posibile"[4]. Nu e prea greu să regăsim ecoul acestor precepte în poziţiile „filozofice" ale avangardei[5].

---

[3] Pentru lămurirea deplină a cititorilor reproducem un fragment din acest final de spectacol: „Pe scenă, actorii articulează nişte miaunări nedesluşite, gemete bizare, croncănesc. Obscuritatea e din ce în ce mai densă. Perechile... mişună în scenă. Se aud gemetele lor... suspinele, apoi totul dispare..." etc.

[4] Vezi *Mitul lui Sisiph.*

[5] Invederarea caracterului fatal al contradicţiilor (răul e în om, nu în rînduielile unei anumite societăţi), a caracterului iluzoriu al oricărui progres (deci şi a inutilităţii efortului de a-l realiza), neputinţa omului de a comunica cu semenii lui (în scenă, personajele îşi vorbesc, se mărturisesc unul altuia, dar nu se aud) etc.

E evident că într-o astfel de optică, absurdul şi incoerentul devin printr-o fatală ironie, logice şi coerente; apare logic (mai exact: justificat) iraţionalul, incredibilul expresiei dramatice alese.

Numai că variaţiunile pe teme existenţialiste nu sînt decît un prim înveliş. Dacă-l dăm la o parte şi căutăm să privim mai adînc, vom face o constatare, ciudată doar la prima vedere. Conţinutul pieselor „de avangardă" nu e izvorît din preocuparea de a îmbrăca în haina dialogului dramatic adeziunea la o anumită filozofie. El reflectă, de fapt, îngrijorarea, teama, în faţa evoluţiei istorice a rînduielilor omeneşti, care impune tot mai stăruitor în artă o problematică şi o poziţie cu finalitate socială. Privind lumea global, ca un dat imuabil, o scurgere nediferenţiată şi lipsită de finalitate — în fond ca un dat amorf şi stagnant — „avangardiştii" îşi permit să nu despice planuri sociale şi să nu stabilească demarcaţii istorice. Totala dezlănţuire formală, fără limită şi fără ţel aparent, ca şi gustul echilibristicii pseudofilozofice, au pînă la urmă o explicare şi un ţel foarte precis: refuzul de a invedera o realitate istorică supărătoare şi, de aci, sustragerea de la real, eludarea sau răsturnarea lui; mai departe, năucirea spectatorului prin scoaterea textului, a spectacolului, deci şi a lui de sub imperiul coordonatelor istorice raţionale, care în ultimă analiză determină totdeauna creaţia în artă.

Expuse adesea cu abilitate şi strălucire, tezele „avangardei" se reduc, în fond, la dorinţa de a elimina din teatru *actualitatea*, nu numai ca un dat concret, dar şi ca unghi de perspectivă. Dramaturgia trebuie eliberată de „adevărurile şi obsesiile temporare ale istoriei", spune Ionesco, introducîndu-se în schimb un „afară-din-timp" transcendental[6]. Corolarul acestei tendinţe este, în primul rînd, pretenţia la o „libertate de creaţie" anarhică, lipsită de simţul răspunderii („Tare îmi place să merg de unul singur..." mărturiseşte Vauthier, care, de asemenea, refuză să-şi precizeze poziţia faţă de actul de creaţie, pentru că prin asta „ar fixa limite propriei libertăţi"!) În al doilea rînd, discreditarea dramaturgiei cu substanţă tematică mărturisită („nu ştiu ca o operă, pentru a merita această denumire, să se ceară a fi ilustrarea unei teze" — Vauthier); discreditarea sau dacă nu pervertirea sensului ei. Pe această linie, se înscriu răstălmăcirea lui Shakespeare, ca şi a lui Cehov sau a lui Brecht. De pildă, afirmă Ionesco: drama lui Richard II, această „poveste a altuia", ne mişcă în măsura în care prăbuşirea lui echivalează cu prăbuşirea mereu repetată a propriei noastre fiinţe, a valorilor, a civilizaţiilor; *Mutter Courage* este numai în subsidiar o piesă împotriva războiului — în principal, e tema vremelniciei omului sub semnul eternităţii; Cehov n-a zugrăvit agonia unei anumite societăţi, ci inconsistenţa în timp, fragilitatea fiinţei umane, efemeritatea destinului ei ş.a.m.d. Cu alte cuvinte, perenitatea acestor scrieri nu se datorează faptului că autorii lor au ştiut să desluşească esenţialul în mozaicul unui anumit moment istoric şi prin prisma unui anumit punct de vedere istoriceşte determinat, ci faptului că dînd în lături „crusta actualităţii", ar fi zugrăvit pasămite procese eterne, de ordin metafizic!

Ni se pare că aici „avanganda" se dă singură în vileag. Artificiile de text şi montare, experimentările senzaţionale, licenţele ispititoare şi aparent îndrăzneţe sînt, în ultima analiză, un bluff. Nu că mînuitorii lor ar fi lipsiţi de talent şi de meşteşug. Dimpotrivă. Şi faptul e cu atît mai grav. Sub masca unor „înnoiri" mai mult derutante decît noi, se inoculează spiritelor vulnerabile o viziune care, supradimensionînd individul cu „obsesiile“ lui în raport cu colectivitatea umană și plasîndu-l într-un univers absurd, înnoadă firul cu cele mai demoralizante construcții filozofice existențiale neantiste, metafizice ale timpului nostru.

---

[6] „...regăsesc o unică situaţie, o actualitate permanentă în actualităţile schimbătoare, care sînt parcă limbajuri variate ale unei gîndiri invariabile" (Ionesco).

*

Pomeneam, la începutul acestui articol, numele lui Arthur Adamov, ca pe al unuia la care bunul simț și conștiința răspunderii sociale a actului de creație au determinat o modificare a opticii, deci, a conținutului operei. Nu ni se pare de prisos să reproducem aci un fragment dintr-o declarație mai veche a lui[7]: „Nu-mi mai plac de loc piesele astea („de avangardă“ — *n. n.)* — ale mele sau ale altora — care nu se petrec nicăieri și prea potrivesc bine lucrurile pentru acei care pun la cale ticăloșii... cu obiective precise“.

Lăsînd la o parte, pentru moment, aspectul politic al fenomenului de „avangardă 1958“, aspect pe care Adamov ni-l arată cu degetul într-un chip lipsit de orice ambiguitate, și asupra căruia vom mai reveni, ne oprim deocamdată la acel „nu-mi mai plac de loc“ al lui Adamov. Într-adevăr, se petrece un fenomen îmbucurător. Chiar și acolo de unde a pornit „avangarda“, numărul adepților ei — de la bun început nu prea mare — scade simțitor. Se face mai mult caz de ea prin colțurile cafenelelor și saloanelor literare, unde snobismul intelectual constă adesea tocmai în a te plictisi, decît la casa teatrelor — de cele mai multe ori „de buzunar“ — care îi reprezintă produsele. Nu lipsit de interes amănuntul că la începutul acestei stagiuni nimeni altul decît Jean-Louis Barrault a înregistrat un eșec răsunător: „un four“ — „un cuptor“ — cum se spune în franceză, cu... *Povestea lui Vasco* de Georges Schehadé. Piesa nu a trecut rampa, cu toate că a beneficiat de prestigiul companiei actoricești și talentului personal al unui artist atît de răsfățat de parizieni. În aceiași ordine de idei, ni se par grăitoare părerile unor dramaturgi germani, cărora revista vieneză „Maske und Kothurn“ le-a cerut să se pronunțe asupra confraților lor de la Paris care stîrnesc atîta vîlvă. Firește, opiniile exprimate au fost diverse. Dar, cu puține excepții, ele au consemnat rezerve serioase atît în privința formei, („...astfel de poteci lăturalnice ispititoare nu pot duce, pînă la urmă, decît într-un impas“ — F. Bruckner, Berlin), cît și în privința cunoașterii lumii și înțelegerii resorturilor ei, aflate la baza creației dramatice de „avangardă“. Vienezul Friedrich Schreyvogl spune despre piesa *Sfîrșitul partidei* de Beckett că reprezintă „...o prelegere asupra dezgustului de a trăi, acel *taedium vitae*. Cel ce cunoaște acest dezgust, va înțelege piesa, cel ce nu cunoaște încă, îl va resimți“! Iar H. Rossmann (Würtemberg) răspunde că „...atunci cînd Neantul e presupus să fie conținutul unei opere de artă, rezultatul final inevitabil e destrămarea în mocirla haosului“.

Răspunzînd anchetei inițiate de „Lettres françaises“, Cocteau afirma recent că astăzi „nimeni, în vastele întinderi ale artei, nu s-ar încumeta să-și mărturisească o poziție de dreapta“. Răspicată recunoaștere a uriașului cîștig de teren realizat de ideile progresului de la război încoace, sub impulsul luptei proletariatului și a biruințelor socialismului, cuvintele lui Cocteau, alăturate mărturisirii lui Adamov, ne dau o cheie de înțelegere a fenomenului de care ne ocupăm. Nici vorbă nu poate fi aci de o creație dramatică „de avangardă“, în nici un caz nu i se poate recunoaște calitatea de înaintemergătoare. Dimpotrivă! Este vorba, pur și simplu, de un nou (și totodată răsuflat) diversionism literar; de o literatură escamotistă, de prestidigitație. Ca atare, printr-o ironie a raporturilor dintre coordonatele oricărei creații în artă, este, în fond, vorba de o formă mascată și pervertită a dramaturgiei cu teză, respinsă cu atîta virtuoasă, dar fățarnică indignare de domnii din „avangardă". De altfel, Ionesco se trădează singur cînd spune (în *Victimele datoriei)*: „De vreme ce lumea modernă este în descompunere, poți fi martorul descompunerii" (în accepția sa „transcendentală", societatea capitalistă este, prin urmare, tot una cu „lumea modernă" luată în întregime !). Privită de la izvoarele ei, „avangarda" teatrală a Parisului are, fără îndoială, în anumite limite, valoarea unui document autentic : e înregistrarea seismografică a unui cutremur adînc ce s-a produs în așezarea capitalistă.

---

[7] În „Lettres françaises“, nr. 705, 16/22 I.1958.

Curățată de „crustele" — ca să fim în ton — pseudofilozofice, această dramaturgie dă la lumină sîmburele ei. Și aci ținem să spunem, că nu pe Beckett & Co., personal, îi vizează constatările noastre, ci poziția pe care ei, cu sau fără voie, o apără. În definitiv, cît privește pe fiecare din ei în parte, nu e imposibil ca buna credință și bunul simț să-i aducă la o altă perspectivă a lucrurilor. Cazul lui Adamov e un precedent grăitor. Nu-i mai puțin adevărat că dincolo și independent de reprezentanții ei de moment, mult trîmbițata dramaturgie de „avangardă", așa cum se prezintă în complexul ei, este literatura unei clase muribunde într-o societate desfăcută din încheieturi. În haosul pe care singură l-a făurit, această clasă închide ochii și încearcă să se încînte pe sine — și pe ceilalți — că totul e în cea mai perfectă ordine, tocmai pentru că totul e strîmb și nefiresc.

E de la sine înțeles că această literatură nu poate răspunde la nimic din ceea ce formează substanța creației artistice la noi. Pentru noi, nu e nici nouă, nici ispititoare și mărturisim cu satisfacție că nu avem motive să figurăm printre inițiații acestei literaturi ezoterice. Alta este calea pe care dramaturgia noastră înțelege să-și caute împlinirile. Dacă treptele suișului ei nu sînt totdeauna lesnicioase, în schimb, ele pornesc din realitatea zilei noastre și duc la realitatea viitorului pe care îl voim. Aceasta îi dă cuvîntului ei greutate, și gîndului ei înaripare. „Senzațiile tari" le lasă altora — căci realitatea construcției socialiste e neasemuit mai omenesc și înălțător senzațională decît orice poate oferi farsa artei decadente.

SEMNALĂM:

O. S. T. A. și turneele

Pentru nenumărații și pasionații spectatori de teatru din provincie, venirea verii nu e sinonimă numai cu ascensiunea febrilă a mercurului în termometre, ci e un semnal și pentru așteptarea turneelor teatrale. Stagiunea închisă în Capitală, deschide semaforul turneelor teatrale către provincie. În Roșiorii de Vede sau Fălticeni, la Dorohoi sau Alba Iulia, spectatorii încep a se opri în fața panourilor cu afișele teatrale ale turneelor.

Începe stagiunea estivală ! Într-o astfel de zi l-am întîlnit pe unul din virtuoșii genului estival, care ne-a povestit o excelentă idee de spectacol muzical la care ar fi trebuit să fie mobilizați măcar pentru vacanță foștii ași ai estradei, azi la teatrele de proză. Entuziasmat i-am spus : și de ce nu-ți concretizezi ideea ? — O.S.T.A. e ocupată, se gîndește cum să facă turnee !

Discutînd despre turneele în provincie, va trebui implicit să ne ocupăm de activitatea Oficiului de Stat pentru Turnee Artistice (O.S.T.A.), pentru că potrivit unei hotărîri a Consiliului de Miniștri această instituție are, între altele, drept scop: *„organizarea în exclusivitate de spectacole și turnee cu artiști și colective de profesioniști încadrați sau neîncadrați“.*

Publicul din Capitală a putut urmări într-o oarecare măsură activitatea acestei instituții ale cărei inițiale sînt adesea văzute pe frontispiciul unor afișe care anunță cînd dirijori sau soliști celebri, cînd spectacole-divertisment ca *Parisul pe gheață*, cînd turnee de mare valoare artistică așa cum a fost cel al Teatrului de Operă și Balet din Leningrad ori cel al Teatrului Mic din Moscova. Turneele străine par a absorbi aproape complet activitatea O.S.T.A., pentru că, din păcate, situația se prezintă cu totul altfel în ceea ce privește „activitatea internă“.

Trebuie spus de la început că două cusururi esențiale împiedică buna desfășurare a organizării de turnee artistice interne : a) activitatea dusă la întîmplare, lipsită de un plan de perspectivă, de inițiativă și acțiuni concrete eficiente și b) insuficienta competență artistică a unor activiști ai instituției, lipsiți de criteriile unor judecăți și aprecieri de valoare. Nu e deci întîmplător că foarte mulți artiști se plîng de sistemele dificultoase de muncă ale instituției, de lipsa ei de operativitate și mobilitate.

Servindu-se de O.S.T.A. doar ca de un for central coordonator, teatrele efectuează, din proprie inițiativă, în mod periodic turnee. Cele mai multe sînt ale teatrelor din orașele de provincie, care colindă uneori regiunile respective sau învecinate, alteori inexplicabil de depărtate de locul de baștină. Oricum, cu toate deficiențele artistice, aceste turnee au o ținută onorabilă sau chiar și mai mult decît atît, prezintă piese din marele repertoriu clasic sau cel contemporan, vădesc grijă pentru montări, costumație etc. ...Aceasta fără să mai pomenim aleasa ținută artistică a turneelor întreprinse de colectivele bucureștene, cum au fost anul trecut cel al teatrului „Municipal" sau cel de la „C. Nottara". Recent, Teatrul Național din București a dat un bun exemplu, deplasîndu-se în regiunea București cu spectacole jucate de cei mai valoroși actori ai teatrului.

Din păcate, provincia cunoaște des un alt gen de turnee, uneori efectuate sub firma unui teatru (vara trecută, de pildă, cîțiva actori ai Teatrului Armatei din București prezentau în provincie spectacole de un scăzut nivel artistic sub egida instituției, alteori pe cont propriu).

A circulat prin țară un soi de spectacol muzical *Cine știe să cînte, cîștigă*, pus sub egida... Casei Artiștilor și auspiciile O.S.T.A. Deși găsit necorespunzător, turneul a avut totuși loc. „Cine a cîștigat" se poate afla, dar se pare că nu spectatorii.

Vara trecută, *N-aveți un bilet în plus* a repurtat succes într-o grădină din Capitală sub egida O.S.T.A. Dar oare nu era la fel de important ca O.S.T.A. să fi întreprins un turneu organizat în provincie cu un spectacol muzical sau unul în proză ? Regretele par tardive, dar ele rămîn valabile și pentru anul în curs...

E adevărat, un colectiv condus de N. Stroe pleacă în turneu mai în fiecare luni dimineață în orașe mai mari și mai mici. Ajung însă chiar această echipă a lui N. Stroe și turneul lui, să potolească setea de teatru a tuturor centrelor mici, a orășelelor depărtate de Capitală, situate pe linii secundare ale rețelei C.F.R.-ului ? Desigur că nu. Totuși, ele așteaptă zadarnic ca O.S.T.A. să organizeze pentru scenele lor mărunte, și mici spectacole distractive, poate fără mari pretenții, dar cuviincioase, cu colective închegate din 1-2 cîntăreți, un recitator, dansatori, acrobați etc. Asemenea spectacole se pot înjgheba lesne, dacă există o preocupare în acest sens și o stăruință, deocamdată absentă, la O.S.T.A. Cu artiștii neîncadrați în colective, dar sever triați și reușiți la examenul de calificare dat în cadrul unui concurs organizat mai de mult de Ministerul Culturii (la care unii au fost prea lesne calificați), cu colaborarea măcar a unor onorabili autori de texte dacă scriitorii de talent nu se simt îndeajuns de stimulați, cu puțină bătaie de cap, O.S.T.A. ar putea „acoperi" provincia. Un asemenea colectiv (Petru Dumitrescu) după ce luni de zile a fost lăsat să se zbată singur și fără ajutor, evident, la vizionare a fost găsit mediocru și respins. Din felul în care se organizează actualele sporadice turnee, reiese că „principiul" ce le stă la bază e acela al „vedetelor" remunerate cu sume exagerate în jurul cărora se încheagă mici echipe, adesea nesatisfăcătoare și nestabile. Nu demult, într-un colectiv înjghebat sub egida unui maestru al scenei, „prezentatoarea" abia putea silabisi numele actorilor pe care avea să-i anunțe.

O.S.T.A. nu trebuie să-și confunde funcțiile culturale cu cele ale unui simplu impresariat, care „recepționează" și apoi își exercită atribuțiile prin excelență administrative și financiare. Căci, serviciul de producție artistică din cadrul O.S.T.A. e în realitate mai mult o „bază de recepție". Spectacole bune nu pot fi scoase dintr-un joben fermecat, ci ele trebuie concepute, elaborate, îndrumate. Organizarea turneelor trebuie efectuată pe criterii de exigență artistică privind tematica spec-

tacolului ca şi nivelul interpretării. Omogenitatea turneelor trebuie bine chibzuită pentru a se evita decalajul dintre „vedete" şi secondanţi...

Dar toate acestea sînt deziderate. Spectatorii bucureşteni cunosc iniţialele O.S.T.A. pe afişe care-i invită la Ateneu sau Operă şi s-au bucurat cînd i-a chemat şi la alese serate literare sau concerte-ghicitoare.

Cei din provincie ar dori să le vadă mai des şi pe afişe care anunţă spectacole de prestigiu în săli mai mici, dar gata să fie umplute de entuziaşti spectatori. Pînă atunci, sperăm că O.S.T.A. îşi va revizui serios sistemul de muncă, va ieşi din inerţie, va lua grabnic iniţiative sănătoase, va da „bătălii" pentru împlinirea îndatoririlor la care e chemată şi nu va sta în espectativă : „ce spectacol ne mai cade?"

AL. POPOVICI

Actori, transferuri, perturbări în repertoriu

23 aprilie, 26 octombrie. Date ce par a fi lipsite azi de importanţă. Pînă nu de mult însă aceste zile aduceau o stranie nelinişte în sufletele unor paşnici locuitori urbani. Bilete cu „De închiriat", lipite pe ferestrele caselor, stimulau imaginaţia, trezind nostalgii. Primăvara sau toamna căruţe sau camioane încărcate cu dulapuri şi lavoare se îndreptau dintr-un cartier în altul pentru schimbare de peisaj şi atmosferă... Obiceiul a trecut, şi oamenii l-au uitat. Nu toţi însă...

Începuturile şi sfîrşiturile de stagiune teatrală cunosc o afluenţă de cereri de transfer ce se înghesuie pe birourile din direcţiile teatrelor şi din sfaturile populare (secţia culturală). Toate motivele ce pot fi invocate sînt bune. Acte doveditoare care atestă necesitatea unei rezolvări urgente sînt anexate cu grijă. Fie că rezoluţia e pozitivă, fie că e negativă, actorii se transferă : „Perseverare..."

În ce scop ? Pentru a se ilustra obiceiul ? Cert este că operaţia nu foloseşte nimănui. Fiecare an aduce în sînul colectivului cel mai stabil, schimbări de componenţă ce dau uneori peste cap planuri riguros gîndite. Din motive „obiective" repertoriul propus de către teatre şi aprobat de Minister trebuie apoi schimbat.

Plan de perspectivă ? În aceste condiţii destul de greu. Soluţii de ultim moment stabilesc un repertoriu ce capătă în mod fatal aspectul unei trageri cu ochii închişi la „Loto săptămînal". Din acelaşi motiv reluările devin o problemă foarte serioasă. Un interpret principal care se transferă în alt oraş lasă în urma lui un gol ce nu poate fi umplut decît cu preţul unei munci suplimentare obositoare : repetiţii pripite, timp pierdut inutil, rezultate de multe ori nesatisfăcătoare.

Ne cerem iertare pentru felul în care popularizăm o serie de actori dar exemplele sînt necesare.

Din datele pe care le avem, spicuim doar cîteva : nu vrem şi nici nu putem epuiza lista.

La Baia Mare, la începutul stagiunii 1957—1958, Ileana Pop actriţă distribuită în roluri importante pleacă la Arad, lăsînd teatrul băimărean cu cîteva piese care nu se puteau juca din această cauză.

Aradul la rîndul lui are de suferit „pierderi". În plină muncă de pregătire a premierei *Tragedia optimistă,* actriţele Marina Başta şi Coca Ionescu pleacă la Timişoara.

Perturbări în repertoriu se întîmplă şi la teatrul din Bacău atunci cînd Constantin Vurtejanu şi Dora Stoenescu, actori de bază în acest colectiv, obţin transferul. Directorul Teatrului de stat din Oraşul Stalin, Marin Pîriianu — după o trecere pe la direcția Teatrului de stat din Timișoara — sosește în București ca director la Teatrul de estradă, aducînd apoi după el pe actorii Marius Pepino, Andrei Armancu și Valy Voiculescu.

Colectivul Teatrului de stat din Galați, premiat la concursul tinerilor actori, se destramă prin plecarea unor elemente valoroase. Teatrul Național din Craiova, care a înregistrat în ultimul timp serioase succese artistice, este pîndit de același pericol.

Preponderența unor minore interese individuale handicapează obiective importante ce privesc dezvoltarea fiecărui teatru în parte. Fenomene de „racolare" și de supralicitare a unor actori de către unele cadre de conducere readuc obiceiuri vechi pe care le-am dori să rămînă de domeniul amintirilor. Se impune ca schemele de salarizare să fie întrebuințate în mod rațional pentru o justă retribuire a elementelor ce aduc un folos real teatrului și nu pentru „trambulina" actorilor peregrini, care pot realiza „variațiuni" de două categorii într-o stagiune, dacă sînt suficient de abili pentru a se muta într-un interval de timp scurt, de la un teatru la altul.

Este bine ca în măsura posibilităților să fie respectate preferințele fiecăruia în alegerea locului de muncă, dar a considera aceste preferințe ca unic criteriu constituie o încurajare a unui individualism obtuz.

Atît pentru dezvoltarea actorului cît și pentru cea a teatrului este nevoie de un mediu potrivit și stabil, transplantările întîrziind totdeauna această dezvoltare. Sînt mulți actori care își fac un punct de onoare din consecvența cu care și-au dedicat activitatea unui singur teatru. Exemplul lor ar trebui urmat. Peregrinările „Căpitanului Fracasse" cu trupa de comedianți din oraș în oraș erau făcute de nevoie. Peregrinii noștri îl imită ades fără justificare în dauna teatrelor și uneori și a lor înșiși.

E. C.

FESTIVALUL TEATRELOR DE PĂPUȘI

O confruntare internațională

N-am putea spune că toate țările globului au luat parte la Festivalul internațional al teatrelor de păpuși și marionete, *organizat la București între 15—31 mai. Dar cele 16 țări participante, prin cele peste 25 colective trimise, la care se adaugă delegații la festival și la congresul UNIMA din țările neparticipante, dau laolaltă o cifră impresionantă, în raport cu locul pe care această artă l-a ocupat pînă nu de mult în configurația generală a artelor spectacolului.*

Spunem „pînă nu de mult", pentru că festivalul de la București a dovedit, în primul rînd, necesitatea unei schimbări de poziție a celor care au socotit și mai socotesc arta păpușărească în rîndul artelor minore. Cele mai bune spectacole ale festivalului au dovedit că arta păpușărească poate sta cu cinste în rîndul celorlalte arte, adresîndu-se unui public nelimitat, avînd posibilități largi de expresie și mijloace care-i conferă dreptul de existență autonomă. Este o artă menită a contribui, alături de celelalte, la educarea spectatorilor, fiind capabilă a transmite, prin mijloace artistice proprii, idei și sentimente de mare profunzime și subtilitate.

Cele mai bune spectacole ale festivalului au contribuit la spulberarea mitului despre limitele păpușii în ceea ce privește posibilitățile sale expresive. S-a dovedit că teatrul de păpuși nu este un teatru indicat numai pentru exprimarea laturilor ridicole, negative ale vieții, ci un teatru în care își pot găsi loc sentimentele cele mai generoase, avînturile lirice, poezia subtilă. Specificul teatrului de păpuși izvorăște din mijloacele sale de expresie, care ocolesc amănuntul, pentru a pătrunde pînă la esența lucrurilor. De aci, tendința spre stilizare, atît în plastica păpușilor și a decorului, cît și în mișcare și punere în scenă. Experiența festivalului a dovedit valoarea expresivă a stilizării realiste, care urmărește consecvent punerea în valoare, prin reducerea amănuntelor, a elementelor esențiale, caracteristice fenomenelor înfățișate.

Festivalul ne-a pus în prezența unei mari diversități de stiluri, de genuri, de mijloace și modalități de expresie, care ne-au dezvăluit bogăția nesecată a fanteziei păpușarilor, deschizînd în același timp perspective pentru dezvoltarea în viitor a acestei arte.

Născută din surse populare, avînd rădăcini adînci în istoria culturii umane, arta păpușărească s-a îmbogățit în secolul nostru cu toate descoperirile artei teatrale moderne, adîncindu-și, precizîndu-și, amplificîndu-și mijloacele. Rădăcinile ei populare și fondul ei adînc uman sînt trăsături care îi explică vitalitatea și perenitatea. Capacitatea de influențare a publicului, verificată în cadrul acestui festival *îi conferă răspunderi și îndatoriri. Această putere de influențare a publicului explică de altfel și dezvoltarea pe care arta păpușărească a luat-o în țările lagărului socialist, în frunte cu Uniunea Sovietică. Superioritatea vădită a teatrului de păpuși din țările noastre s-a remarcat în nivelul, în general ridicat, al colectivelor noastre, care își dezvoltă măiestria cu sprijinul material al statului, în vederea educării spectatorilor mici și mari. Am admirat măiestria, ingeniozitatea și fantezia unor artiști individuali sau a unor companii mici din țările capitaliste, dar nu ne-am putut opri sentimentul de mîndrie și mulțumire cînd am văzut că toate cele patru premii pentru spectacole integrale au fost acordate de juriu unor colective aparținînd țărilor lagărului socialist. Iată, între altele o admirabilă confirmare a politicii culturale existente în statele noastre. Iar varietatea soluțiilor artistice aplicate în aceste spectacole premiate, ca și în altele, nepremiate, dar apreciate de publicul specialist și de cel profan, a ilustrat cît se poate de grăitor posibilitățile infinite oferite de realismul socialist personalităților celor mai diverse.*

Festivalul a fost urmat de Congresul UNIMA — Uniunea internațională a artiștilor marionetiști — în cadrul căruia, în afara unor chestiuni organizatorice, s-au dezbătut probleme ale artei păpușărești. Locul artei de păpuși între celelalte arte, posibilitățile și mijloacele de expresie ale teatrului de păpuși, dramaturgia în teatrul de păpuși, rolul regizorului în teatrul de păpuși — iată cîteva din interesantele probleme discutate, pe baza unor referate prezentate de delegați din diferite țări. Cuvîntul păpușarilor din țara noastră a fost rostit de Margareta Niculescu, care a prezentat referatul intitulat „Sufletul păpușii și posibilitățile sale de exprimare".

Prilej de confruntare a unor concepții, stiluri, moduri și genuri diverse în domeniul artei păpușărești, festivalul teatrelor de păpuși și marionete înseamnă un stimulent creator în arta tuturor păpușarilor participanți, pentru dezvoltarea și desăvîrșirea măiestriei lor. El a dezvăluit și a confirmat valoarea artistică a creației păpușărești și largile sale posibilități educative. În același timp, festivalul a deschis perspectiva unor viitoare asemenea întîlniri ale păpușarilor din lumea întreagă, și prin aceasta, posibilitatea unor noi căi de cunoaștere și apropiere a artiștilor din țări diferite, în numele umanității dornice de pace și progres.

*

În urma vizionării spectacolelor prezentate la concurs, juriul Festivalului internațional al teatrelor de păpuși și marionete a acordat numeroase premii.

Marele Premiu al Festivalului a fost decernat ansamblului „Lalka" — Varșovia (R.P. Polonă) pentru spectacolul Guignole *și ansamblului „Țăndărică" — București (R.P. Romînă) pentru spectacolul* Mîna cu 5 degete.

Premiul II a fost acordat ansamblului Teatrului Central de Păpuși din Moscova (U.R.S.S.) pentru spectacolul Un concert neobișnuit, *iar premiul III ansamblului Teatrului de Păpuși - Craiova (R. P. Romînă) pentru spectacolul* Domnul Goe.

Marele premiu pentru originalitate și fantezie a fost obținut de artistul Yves Joly (Franța).

Pentru interpretare s-au atribuit următoarele premii: premiul I — artistului Albrecht Roser (R. F. Germană); premiul II — soților J. Bussell - E. Hogarth (Anglia); premiul III — artiștilor Ghenadii Gerdt (U.R.S.S.) și Zdenek Raifanda (R. Cehoslovacă).

Pentru regie s-a acordat premiul II Teatrului „Groteska" (R.P. Polonă), iar pentru muzică Teatrului de Păpuşi din Oradea, secția maghiară (R.P. Romînă).

Artistul André Tahon (Franța) a obținut premiul I pentru plastică, iar Teatrul „Arlekin"-Lodz (R.P. Polonă), premiul II.

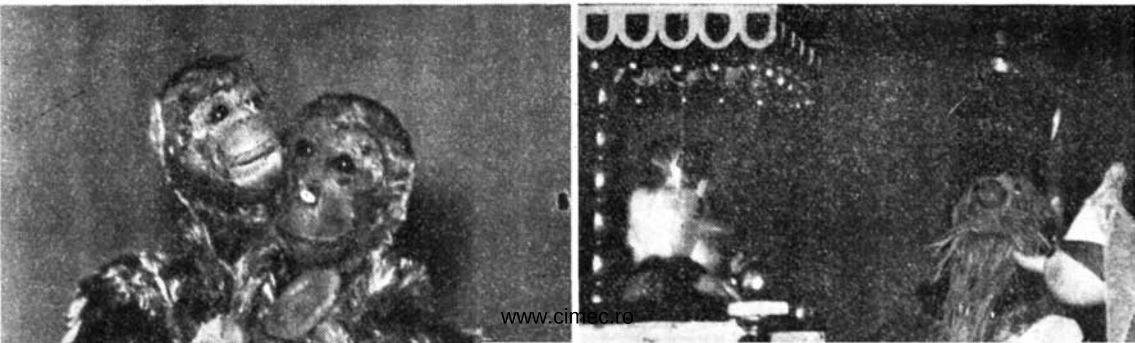
U. R. S. S.

Ne-am reîntîlnit cu Serghei Obrazțov la recitalul său. Fiecare „număr" din program e într-un anumit sens o ilustrare plastică a cîte unui capitol din cartea sa „Profesiunea mea", e o treaptă în drumul pe care l-a întreprins spre găsirea specificului teatral al păpuşii. Virtuosul nu face demonstrații gratuite de tehnică şi abilitate, ci îşi învăluie programul într-o undă gingaşă de poezie, care răzbate chiar atunci cînd grotescul primează, făcînd să vibreze mereu şi o strună lirică. Deşi programul său e închinat spectatorilor maturi, Obrazțov nu s-a ferit, ci dimpotrivă a cultivat un aer uşor naiv ce evocă sursa primară a păpuşilor sale. Repertoriul său constă din romanțe, arii de operă şi cîntece, ilustrate de jocul păpuşii.

Astfel *Habanera* din *Carmen* de Bizet are drept temă felul ridicul, în care o interpretează unele cîntărețe pe eroină. În *Habanera* lui Obrazțov intră toată gama comportării lui Carmen față de Jose în stilul în care a fost înțeles şi răspîndit acest rol de cîntărețele de duzină. Or, Obrazțov a găsit tocmai „grăuntele" specific de care pomenea Stanislavski. Cum pentru unele cîntărețe, „grăuntele" lui Carmen este hipertrofia „pasiunii fatale", păpuşa lui Obrazțov cu brațe tentaculare îşi va strivi partenerul în ritmul muzicii. Parodia e în mare măsură cultivată de Serghei Obrazțov. Atunci cînd față de model artistul are o atitudine negativă, caracterele cele mai specifice ale originalului iau proporții hiperbolice şi astfel parodia devine o satiră — un pamflet.

Deosebit de sugestivă e romanța sentimentală *Întoarce-te şi-o să iert totul* — în scenă apare o păpuşă uriaşă („îmbrăcată" pe capul mînuitorului) cu un păr roşcat şi gene uriaşe, în timp ce mîinile sînt teribil de disproporționate: sînt mîinile artistului. Cîntăreața începe cu un ton slab, apoi tot mai tare, genele îi tremură, deschide gura, dă ochii peste cap, în timp ce mîinile, principal mijloc de expresie, îşi împletesc sau îşi frîng degetele, se împreună cu gest de rugăciune şi frămîntă colierul. Satira la adresa romanțelor dulcege şi prăfuite e izbutită şi rîsul însoțeşte fiecare gest al „cîntăreței". Ceea ce demonstrează cu virtuozitate artistică Obrazțov, e continua preocupare pentru „temă".

Un caracter deosebit îl are numărul *Îmblînzirea tigrului*, o pantomimă care înfățişează înghițirea unui dresor de către tigrul cu care execută un dresaj. Construcția specială a păpuşilor, mişcarea lor grotescă şi finalul neaşteptat sînt executate cu o tehnică şi un simț al umorului deosebit. Obrazțov şi-a definit spiritual episodul: „numărul meu nu parodiază, fireşte, nici tigrul, nici îmblînzitorul. Îşi bate joc nu-



Momente din spectacolele Obrazțov: Recitalul şi „Povestea ştiucii"

mai de comercializarea „pericolului" — persiflează acea categorie de spectatori, care n-ar veni să vadă îmblînzirea dacă ar şti sigur că tigrul nu înghite niciodată dresorul."

Obrazţov este acel care a adus pentru prima oară în scenă „păpuşa-mînă", socotind că prin mişcările fiecărui deget se poate obţine o mare putere de expresie, nuanţînd cele mai diverse stări sufleteşti. Pornind de la „desenul-glumă" pentru copii, Obrazţov a realizat doar cu două bile de lemn atmosfera scenică necesară romanţei lui Ceaikovski *Am stat împreună*, în care ironia este blîndă, prietenească, după cum în interpretarea poeziei lui Maiakovski, Obrazţov a socotit bila fixată pe degetul arătător ca „un fel de sinteză anatomică a oricărei păpuşi pe mînă".

Recitalul acesta, ilustrare vie a „profesiunii mele", rămîne o poetică şi elocventă pledoarie pentru virtuţile artistice ale păpuşii în mîna unui maestru.

Aplicarea în spectacol a concepţiilor artistice ale lui Obrazţov s-a putut descifra cu limpezime în *Un concert neobişnuit*.

Despre acest spectacol s-a scris pe larg cu ocazia turneului de anul trecut. Ceea ce a surprins pe cei care l-au revăzut a fost uimitoarea tinereţe a spectacolului, prospeţimea sa cuceritoare. Numerele din recitalul Obrazţov sînt aici amplificate, prezentate într-un cadru scenografic inspirat, susţinute de un colectiv omogen.

Spectacolul ce degajă un umor suculent invită la un rîs sănătos îndreptat în egală măsură împotriva pseudoacademismului şi a lipsei de gust, a falsei profunzimi de idei şi a vulgarităţii. De la „soprane de coloratură" la „tango", la „corul ţigănesc", la „steaua jazzului" sau „prezentatorul", fiecare episod e o acidă epigramă terminată cu o poantă corosivă.

Decorul, regia, muzica sînt tot atîtea coordonate ale acestui „neobişnuit" concert, în care, alături de o perfectă omogenitate artistică a colectivului, s-a evidenţiat talentul lui Ghenadii Gerdt („prezentatorul").

*

În afară de acestea, teatrul moscovit ne-a mai făcut cunoştinţă cu două spectacole noi.

Al meu, numai al meu se intitulează „farsa cinematografică" a lui Boris Tuzlukov, regizată de Serghei Obrazţov şi Semen Samodur.

Piesa e o satiră la adresa unui anumit gen de spectacole ce cultivă cu precădere „groaza", care vizează senzaţiile tari, desfăşurînd subiecte rupte din imundele fascicole poliţiste.

Spectacolul sovietic e construit pe temeiul unui abundent şi amplu text dramatic, care intuind datele exterioare „clasice" ale producţiilor trase pe banda rulantă, s-a servit de ele parodistic într-un amuzant text-scenariu.

Subiectul (care se desfăşoară într-un tempo rapid) ne istoriseşte avatarurile unui tînăr arhivar amorezat de o nobilă „madame Croquette". Doamna năzuieşte să pună mîna pe o comoară misterioasă şi pentru a i-o obţine, tînărul arhivar intră într-o suită de aventuri încheiate într-un tenebros cavou. Ca într-un inventar se succed personajele cunoscute ale romanului foileton: *Bătrînul conte, Omul cu cîrja, Spiritul contesei însîngerate* etc. Textul avînd pe alocuri lungimi, regia a căutat să suplinească acest defect prin ritm şi mai ales prin folosirea unor procedee care ţin de tehnica cinematografică. Remarcabil este „genericul" spectacolului şi mai ales spectaculoasa urmărire, în care au fost folosite cu umor elementele standard ale filmului cu gangsteri. Procedeul e binevenit şi utilizarea lui e în general organică, incorporată viziunii generale regizorale, deşi pe alocuri a apărut excesivă. Montajul cinematografic, aranjamentul coregrafic (Galina Sahovskaia), muzica (Ilia Sahov) au făcut şi mai pregnante unele compoziţii: Semen Samodur (artist emerit al R.S.F.S.R.), Ghenadii Gerdt şi Viktoria Smirnova.

Din porunca ştiucii piesă-basm de Elisaveta Tarahoskaia ne-a ilustrat, şi în cadrul unui spectacol pentru copii, abordarea de către regizorul Obrazţov a unor foarte moderne mijloace de expresie regizorală şi scenografică.

Basmul e îndeobşte cunoscut: tînărul ţăran Emelian pescuieşte din iaz o ştiucă năzdrăvană şi care, drept răsplată că i s-a lăsat viaţa, îi destăinuie ţăranului o formulă magică ce-i poate împlini orice dorinţă. Cu această formulă, Emelian o va face să rîdă pe prinţesa mofturoasă, primind drept răsplată mîna ei...

Povestea are o gingăşie fermecătoare şi candidă ca desenul unui copil pe albul imaculat al zăpezii. Replica scurtă e servită pentru a ilustra crîmpeiul de acţiune (ne-a surprins plăcut delicata atenție a colectivului, care cu prețul unor eforturi scenice deosebite a dublat spectacolul în limba romînă), și fiecare tablou e un fermecător poem decupat cu ilustrații cu tot din vechile cărți de povești ruse.

Un circular simplu încinge spațiul acțiunii. În loc de fundal, un măscărici enorm ține în brațe ca pe o armonică deschisă, faldurile cortinei. Mișcîndu-se, cu un zîmbet imperceptibil, măscăriciul închide sau deschide cortina, făcînd loc decorului ce alunecă „la vedere", ușurel, de-a lungul circularului: un pom, o căsuță, două fotolii împărătești. Impresia e fermecătoare și cadrul stilizat a cucerit și pe copiii-spectatori care au descifrat, cu încintare, metafora. Fiecare tablou sugera un peisaj specific rusesc, fiecare tablou conținea un mesaj artistic apreciat de maturi pentru rafinament, de copii pentru grație și ingeniozitate.

Regizorul Obrazțov (totodată și scenograful acestui spectacol) a știut să circumscrie cu finețe mediul acțiunii: coliba țărănească se ridică liberă ca o floare de cîmp acoperită de cer, palatul împărătesc e strivit de faldurile de catifea ce par grele, apăsătoare. Lumea curții e surprinsă cu intenții caricaturale, fără ostentația care ar fi spart prin grotesc balonul colorat al basmului.

Aceiași virtuoși mînuitori ne-au prezentat un autentic țăran rus — Emelian (K. Gurkin), un drăgălaș urs (Semen Samodur) sau un împărat ramolit (Mihail Petrov).

Scenă din „Un concert neobișnuit"

Ne-au încîntat deopotrivă și spectacolul și recitalul. Bagheta virtuosului dirijor și-a făcut simțită personalitatea în spectacolul colectiv, după cum în „solo" a știut să transmită limpede același mesaj artistic.

Teatrul lui Serghei Obrazțov constituie o demonstrație izbutită a misiunii educative a păpușii, a forței ei artistice.

Al. P.

Franța

Maturizarea păpușilor, (pînă și păpușile și-au dat seama că nu mai merge să se țină doar de „copilării" !) înseamnă, în primul rînd, părăsirea poziției, pe care au avut-o pînă acum, de a se menține la periferia vieții artistice și de a accepta să fie tratate ca manifestări minore. În ultimul timp, păpușile au pășit, cu dreptate și pe bun merit, alături de cele mai autentice manifestări de artă și chiar alături de cele mai rafinate. Ele au evoluat, avînd ambiția, foarte îndrăzneață, de a sta de vorbă cu oamenii mari — acești maturi, atît de încruntați, de preocupați și de pretențioși — de a le descreți frunțile, de a-i fermeca și, nu rareori, de a le pune probleme și de a le da lecții. Varietatea și importanța subiectelor și a temelor, pe care le abordează astăzi păpușile, constituie alt aspect al acestui proces de maturizare.

Gîndurile de mai sus ne-au fost sugerate, asistînd la demonstrațiile făcute de mai multe colective de păpușari. Ele ni s-au confirmat, și atunci, cînd am privit spectacolele date de cele două formații franceze: compania Yves Joly și aceea a lui André Tahon, spectacole ce se adresau în mare măsură maturilor.

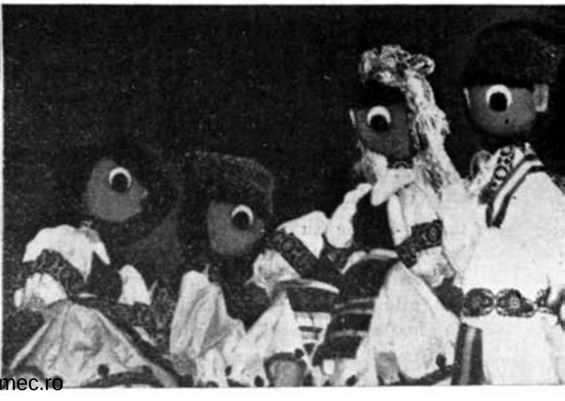
Cu seriozitate, cu inteligenţă, cu mult simţ artistic şi cu mult tact, actorii aceia deosebiţi, pe care i-au adus în scenă Yves Joly şi tovarăşii lui, au ştiut să comunice într-un limbaj pe care l-am înţeles toţi, au ştiut să ne farmece, au ştiut să ne facă să simţim ceva din sufletul poporului francez. Cornetele de carton purtînd pălării, umbreluţele, ce s-au dovedit atît de buni actori, mîinile fermecate ale mînuitorilor companiei Yves Joly au fost adevărate „mostre" de vervă şi inteligenţă, de originalitate şi inventivitate şi mai ales de sclipitoare şi fecundă fantezie.

Cu Yves Joly spectatorii s-au simţit provocaţi la un duel de inteligenţă, de spirit, de imaginaţie. Originalul spectacol al acestor virtuoşi a adus în scenă elemente cu totul surprinzătoare, cum ar fi cornetul de carton, umbrela — în miniatură, bineînţeles —, silueta decupată în hîrtie colorată, sau pur şi simplu mîna cu propria-i putere de expresivitate şi evocare. Aceşti „interpreţi", cu totul neobişnuiţi, au încercat, şi în bună parte au reuşit, să sugereze scene din viaţa pariziană, întîmplări cu tîlc şi cu haz, intrigi destul de complexe şi te invitau — cu sau fără voia ta — să ai aceeaşi îndrăzneală în fantezie, ca să-i poţi urmări, aceeaşi inteligenţă şi spirit ca să le pricepi poantele şi situaţiile de comedie. Uneori, e adevărat, sensul acestor situaţii şi imagini era desluşit mai cu dificultate, din cauza unui abstractism exagerat. Interpreţii şi întreg spectacolul companiei Yves Joly ne-au făcut să constatăm cît de mult se poate realiza cu mijloace minime atunci cînd există pasiune pentru această artă, inventivitate şi mai ales imaginaţie creatoare.

André Tahon, cu al său Papotin ne-a oferit o defilare de tipuri, de costume, dansuri şi cîntece din lumea întreagă. În felul acesta, păpuşile lui nu fac numai popularizarea folclorului din variate regiuni de pe suprafaţa globului, dar şi un apel la înfrăţire şi dragoste. Compania lui André Tahon a făcut o demonstraţie a meşteşugului propriu-zis, în ceea ce priveşte confecţionarea păpuşilor. Păpuşile acestei companii sînt, în primul rînd, interesant stilizate. Capul — o sferă sau mai degrabă, o elipsă, mai mult sau mai puţin turtită, se sprijină pe un gît trapezoidal şi e împodobită cu doi ochi ovali imenşi. Atîta tot. Expresivitatea păpuşii vine, mai ales, de la aceşti ochi, de la disproporţia flagrantă, care există între mărimea lor şi suprafaţa redusă a întregii figuri. Dar această expresivitate mai e determinată şi de orientarea elipsei, de gradul ei de „*turtire*". Mînuirea nu se face pe sistemul obişnuit al îmbrăcării păpuşilor pe mînă. Acestea sînt prinse pe un ax fix, pe care artistul mînuitor îl mişcă, îl saltă sau îl plimbă. O oarecare rigiditate, decurgînd din această formulă, e compensată de extrema mobilitate a braţelor, lăsate li-

Scenă din spectacolul lui Yves Joly

Scenă din „Călătoriile lui Papotin"



bere şi care, în felul acesta, execută în cursul spectacolului nenumărate gesturi şi mişcări.

E drept însă că sub linia de voită simplitate a spectacolului poate fi descifrată şi insuficienta stăpînire a unor mijloace de expresie mai variate ceea ce a dus la o oarecare monotonie, la repetarea abuzivă în gesturi şi mişcări a păpuşilor.

M. G.

R. P. Polonă

În finalul spectacolului *Circul Tarabumba* există o scenă semnificativă: clovnul Gagatek-păpuşă îl descoperă pe clovnul Gagatek-omul. Sînt două personaje identice prin costum, mască şi caracter, deosebite prin dimensiuni, şi, mai ales, prin structură. Clovnul-om îi explică clovnului-păpuşă rostul prezenţei lor în spectacol, asemănările şi deosebirile dintre ei. Se defineşte clar rolul păpuşii, de a amplifica şi a prelungi capacitatea expresivă a omului, prin mijloace care acestuia i-ar fi interzise de însăşi structura sa anatomică. „Rolurile noastre sînt diferite — spune Gagatek-omul — dar ţelul nostru e comun: să amuzăm şi să educăm copiii". (Prin copii înţelegîndu-se, aşa cum se anunţă la începutul spectacolului, spectatorii între 3 şi 70 de ani.)

Spectacolele prezentate de cele trei teatre poloneze în cadrul festivalului sînt o ilustrare vie a tîlcului acestei scene, prin varietatea formulelor şi mijloacelor de expresie încercate, în scopul de a transmite publicului într-o formă cît mai adecvată artisticeşte un bogat conţinut educativ.

Teatrul de păpuşi Arlekin din Lodz s-a adresat copiilor de vîrstă preşcolară, sau cel mult din primele clase ale şcoalei elementare, cu un program intitulat *Cîntece colorate*. Este o suită de cîntece, într-o formă atrăgătoare, menite a transmite copiilor diferite cunoştinţe folositoare, deprinderi utile pentru viaţă, insuflîndu-le optimism şi voie bună. Cîntecele sînt împărţite în trei cicluri, reprezentînd trei moduri de activitate umană: jocul, învăţătura (şcoala) şi munca. Pe scena împărţită în trei planuri, pentru a da o perspectivă mai amplă locului de joc al personajelor, apar din fund printr-o cortinetă circulară, a cărei culoare se schimbă la fiecare cîntec, zeci de fiinţe minuscule, reprezentînd cînd boboci de raţă, cînd fetiţe cu cozi şi fundiţe, cînd pionieri, cînd ţărani cu unelte agricole, cînd ostaşi cu arma, cînd mineri cu lămpaşe, cînd..., după cum cere conţinutul cîntecului. Fiecare asemenea categorie de personaje execută, în grupări simetrice aşezate pe cele trei planuri în amfiteatru ale scenei, diferite mişcări caracteristice. Am remarcat sprinteneala păpuşilor în jocul cu mingea, vioiciunea fetiţelor cu codiţe, poezia campestră a scenei păzitorilor de vaci, diversitatea coloritului. Păpuşile, create după sistemul clasic al păpuşii îmbrăcate pe mînă, constau de fapt din acelaşi cap rotund, cu breton, căruia i se schimbă numai îmbrăcămintea. Cascheta galbenă pe cap şi o rochiţă roşie ne dă imaginea sugestivă a bobocului de raţă, cascheta verde şi

Jan Wilkowski şi păpuşile sale („Necazurile lui Guignol")

cu ochelari mari și costum verde schimbă bobocul în broască; dacă pe același cap atașezi un gît lung și un cioc subțire, obții barza. Sistemul deci e simplu și ingenios. Cel mai reușit a apărut bobocul de gîscă, alcătuit dintr-un cap rotund prins de degetul mare, în timp ce restul degetelor, îmbrăcate în mănușă albă, se mișcau în chip de aripă. Colorat și instructiv, realizat cu gingășie și umor, spectacolul a devenit în cele din urmă monoton, din pricina repetării frecvente a acelorași grupări, formații, mișcări, cu singura variație a costumelor și recuzitelor.

De o mare diversitate în mijloace au apărut spectacolele prezentate de teatrul Groteska din Krakovia. *Circul Tarabumba* este, după cum îl arată și numele, o suită de numere de circ, executate în cea mai mare parte de marionete, cu intervenția frecventă a oamenilor actori. Marionetele evoluează pe un fundal vărgat — artificiu care contribuie la estomparea sforilor — avînd un sistem de mînuire și de sus și de jos, care nu evită totuși o oarecare rigiditate a membrelor.

Am remarcat finețea mînuirii în jocul focilor cu mingea, în dansul acrobatei pe sîrmă — față de care n-avem de loc de ce ne rușina cu Isabella noastră din *Umor pe sfori*, dimpotrivă. Excelent, actorul Tadeusz Walczak în rolul directorului circului. Prezent în repertoriul teatrului Groteska încă de la înființarea acestuia, în 1945, spectacolul și-a păstrat prospețimea și vioiciunea, datorită îndeosebi contactului direct cu spectatorul, pe care diferite personaje (directorul circului, clovnul Gagatek) îl mențin prin glume și invitații la participare.

Spectacolele pentru adulți dovedesc maturizarea teatrului, tendința sa de a-și marca prezența în actualitate, pe linia tradiției satirice a cunoscutului poet polonez C. I. Galezynski, autor al unor scenete și piese scurte, satirice, publicate în anii trecuți în ciclul *Gîsca verde*. Formulele folosite în aceste spectacole sînt diverse. În piesa *Noaptea minunilor*, de pildă, avem de-a face cu un teatru de măști. Sensul piesei este de a satiriza superstițiile și, mai ales, tendința oamenilor de a disprețui cotidianul și de a socoti sublime și demne de admirat lucrurile neînțelese, neobișnuite. De aci, cred eu, formula adoptată de regizorul Wladislaw Jarema, pentru interpretare: actorii-oameni poartă niște capete enorme de papier-maché, menite a caracteriza prin exagerare personajele și a satiriza megalomania. Interpretul actorului de provincie, care rostește monologul tîlcuitor al piesei, are capul artificial plașat cu mult deasupra capului său, ceea ce-i dă o înălțime neobișnuită. Actorii, care nu-și pot folosi mimica, au în schimb o plastică a mișcărilor deosebit de expresivă.

Dacă Adam era polonez este o satiră la adresa conformismului, sugerînd că dacă Adam ar fi fost polonez, s-ar fi revoltat împotriva poruncii divine de a-și da coasta pentru crearea Evei și, apoi, ar fi rezolvat conflictul cu șarpele scoțîndu-l pe acesta din luptă. Nu îndrăznesc să avansez aprecieri asupra textului, deoarece nu mi-au fost clare o mulțime de aluzii la actualitate. Menționez însă tocmai existența acestei legături permanente între fabulația convențională și semnificațiile ei actuale, ca pe un indiciu al posibilității teatrului de păpuși de a deveni o armă vie, actuală și eficientă, de influențare și educare a publicului. Aceeași remarcă o fac în legătură cu fragmentul din *Orfeu in infern*, prezentat de același teatru. Fără a se distinge printr-o măiestrie deosebită a mînuirii, și nici printr-un gust prea rafinat în crearea păpușilor (mărturisesc chiar că m-au impresionat neplăcut unele vulgarități) spectacolele teatrului Groteska se bucură de o regie inteligentă — Wladislaw Jarema și Sofia Jarema — care caută imagini adecvate ideii, fără artificii de prisos. De aci și simplitatea sugestivă a decorurilor și linia simplă a plasticii păpușilor, datorită pictorilor Kazimierz Mikulski și Jerzy Skarzynski.

De un mare succes, și pe bună dreptate, s-a bucurat spectacolul *Necazurile lui Guignol*, prezentat — din păcate, numai o singură dată — de teatrul de păpuși Lalka din Varșovia. Aici colaborarea dintre păpuși și oameni e deplină. Păpușarul Jean — interpretat de admirabilul prin sinceritate și simplitate actor Jan Wilkovski — își așează în fața publicului paravanul cu toate accesoriile și-și începe reprezentația în care el este în același timp participant și organizator. Apar din coșul său de nuiele păpușile tradiționale franceze: poznașul Guignol cu părul său ca o perie țepoasă, grațioasa Madelon, trădătorul Gnafron, proprietarul, polițistul, judecătorul; fiecare, cu mutra sa caracteristică, rezolvată prin plastica sugestivă, esențializată, a păpușilor.

Momente din „Cîntece colorate" (Lodz) şi din „Dacă Adam era polonez" (Cracovia)

Povestea este una din multele aventuri ale lui Guignol, eroul popular, care e de atîtea ori în primejdie de a-şi vedea răpită libertatea din pricina orînduirii nedrepte, în care domnesc bogaţii lipsiţi de omenie.

Ceea ce a încîntat în spectacol a fost aerul de improvizaţie pe care l-a avut întreaga reprezentaţie, organizată cu măiestrie; jocul permanent între convenţia teatrală şi realitatea conţinutului înfăţişat; sensurile umane şi sociale bogate ale întregii reprezentaţii şi mijloacele simple, dar profunde, de expresie. Războiul ne este înfăţişat, de pildă, printr-o simplă pînză de sac, agăţată într-un băţ, avînd drept cap o cască prusacă, iar în părţi două beţe care bat tactul unui marş militar. Spectacolul începe şi se încheie cu aceeaşi imagine: deasupra Parisului adormit, proiectat pe un panou imens, se profilează umbra neagră şi ameninţătoare a „păzitorului ordinei publice", poliţistul, în timp ce pe o ridicătură de zid, improvizată în pat, păpuşarul Jean doarme alături de păpuşile sale. Jocul poliţistului cu cascheta, joc menit a arăta că omul, în mod natural înclinat să se apropie de cei asemenea lui, capătă în statul capitalist trăsături antiumane odată cu îmbrăcarea uniformei poliţieneşti, subliniază sensul uman şi totodată social al piesei, precizîndu-i direcţia atacului antiburghez.

M. B.

Anglia

Reprezentaţia trupei Hogarth începe cu un episod care după părerea noastră defineşte întreg spectacolul dîndu-i unitate dincolo de faptul că ne-au fost prezentate cinci bucăţi diferite. O păpuşe realizată după un desen de Picasso, spune: „Aşa cum, atunci cînd cumperi un tablou de Picasso înfăţişînd o temă cu specific pentru copii şi-l atîrni pe perete, faci acest lucru nu numai pentru desfătarea copilului, ci în ultimă instanţă pentru desfătarea ta ca om matur, la fel se întîmplă şi cu spectacolul din această seară".

Este în această declaraţie de început mărturisirea unui crez artistic pe care trupa Hogarth îl ilustrează în spectacol. Programul începe cu numărul orchestrei de păpuşi, remarcabilă în primul rînd prin realizarea plastică a păpuşilor. Fizionomia ironic redată a fiecărui instrumentist se acordă perfect cu gestul executat. Ceea ce contribuie la desăvîrşita lor individualizare. Pianistul e blazat, contrabasistul ramolit, violonistul impetuos, iar toţi laolaltă alcătuiesc imaginea reuşit satirică a unei formaţii orchestrale de muzică uşoară.

Dar ceea ce dă într-adevăr măiestria acestei demonstraţii a orchestrei de păpuşi este sincronizarea realizată între gest şi muzică, între comportamentul unei păpuşi şi al celorlalte pe parcursul executării partiturii. Nimic de prisos în ţinuta păpuşilor, personajul se caracterizează cu simplitate şi sugestivitate, iar scurtul concert la care asistăm te convinge că mînuitorii Jan Bussel şi Ann Hogarth sînt nişte interpreţi deosebiţi. O rezervă am exprima pentru faptul că mînuitorii au căutat prea mult imitarea strictă a gesturilor omeneşti, vădind astfel o tentaţie spre naturalism.

O altă formaţie — circul — confirmă prima impresie. Clovnii sînt amuzanţi, însufleţirea lor e realizată cu virtuozitate, iar jocul cu mingea al celor doi căţeluşi nu e lipsit de fantezie.

Celelalte două numere prezentate au un numitor comun prin amestecul de candoare şi umor ce le caracterizează. E vorba de povestea regelui ce-şi caută o nevastă şi de măgăruşul Muffin şi prietenii lui.

Povestea regelui ce-şi caută o nevastă, folosind drept criteriu de selecţie dezideratul ca viitoarea regină să fie o gospodină cu bucătărie exemplar de curată, este pentru mînuitorii trupei Hogarth un pretext pentru a-şi pune în valoare fantezia plină de bun gust. Jocul păpuşilor porneşte dintre filele ilustrate ale unui volum, aşa încît ai senzaţia răsfoirii unei cărţi cu imagini în relief. Cadrul este poetic sugerat; marionetele se mişcă graţios.

Muffin e un măgăruş drăguţ care merge la şcoală şi are cîţiva prieteni: un căţeluş care confundă lăbuţa dreaptă cu cea stîngă, un struţ cu picior frumos, un cangur din ţările depărtate, un pinguin şi un mieluşel. Totuşi, dincolo de inocenţa acestor caracterizări din dialogul ce se înfiripă între ei şi Hogarth (dialog în care replici are numai cel din urmă), se izbuteşte ironizarea cîtorva tipuri umane. Mielul, care a rămas mieluşel deşi a depăşit vîrsta, este în candoarea şi zburdălnicia lui o imagine reuşită a infantilismului matur, iar pinguinul prin mişcare şi comentariu devine parcă un respectabil domn suferind de îngîmfare şi îngustime de minte. La schiţarea acestor tipuri contribuie de altfel şi talentul actoricesc al lui Jan Bussel, care considerîndu-şi păpuşile adevăraţi parteneri, ni le prezintă ca un veritabil comper, ceea ce ne face să credem în reala lor existenţă.

Am lăsat la sfîrşit baletul florilor, pentru că el îmbină tot ceea ce în numerele dinainte am observat sporadic: fantezia, umorul, ingeniozitatea. Apărarea trandafirului de către soare, lupta dintre acesta şi ger, precum şi bucuria finală a victoriei soarelui, ne sînt redate cu multă gingăşie în acest balet. Reuşita schiţare plastică a soarelui, ceţurilor, gerului, a trandafirilor şi bobocilor lui, precum şi perfecta armonizare dintre mişcare şi muzică fac din acest număr un punct culminant al programului prezentat.

Reprezentaţia trupei Hogarth este dovada preocupării de a realiza spectacole *frumoase* (şi sub acest raport, obiectivul pe care şi l-au propus Ann Hogarth şi Jan Bussel a fost atins în foarte mare măsură). Ceea ce însă respectiva trupă nu a dovedit că ar urmări cu stăruinţă, este prezentarea de spectacole din care să se scoată în relief destinaţia reală, pe care dincolo de aspectul plastic, orice spectacol trebuie s-o aibă şi anume: ideea ce stă la bază. Or, de multe ori, sub acest aspect, realizatorii de la „Hogarth Puppets" s-au lăsat furaţi de formă şi efecte plastice.

*

Din păcate nu vom putea consemna mai pe larg recitalul oferit de Joy Laurey din Londra, binecunoscută publicului său, dar care nouă ne-a oferit mai mult prilejul de a o cunoaşte pe dînsa şi mai puţin păpuşile sale. Mister Turnip, personaj creat de Joy Laurey, pentru care televizorul B.B.C.-ului a ajuns atît de familiar, încît atunci cînd apare pe o scenă are un reflex condiţionat şi începe mai întîi să caute camera şi reflectoarele, a păţit un accident — nu pe drum de la Londra spre Bucureşti, ci în conversaţiile însufleţite pe care le-a avut aci, la noi, cu alte păpuşi — şi... răguşind, ne-a transmis prin tălmaciul doamnei Laurey un foarte politicos „bine v-am găsit".

Tablou muzical din spectacolul ansamblului „The Hogarth Puppets"

Regretăm sincer că nu s-a făcut popular şi la noi cu programele sale şi că a cedat locul lui Baa-lamb, o năstruşnică mieluşea, care ni s-a înfăţişat cu gîndul să probeze vreo şapte-opt pălării, încercînd să aleagă *O pălărie nouă de primăvară.* Frivolitatea n-a fost prinsă cu ochi satiric, ci cu o candoare şi o îngăduinţă care nouă celor din sală ne-a provocat nedumerirea.

Rola BEILIS

R. D. Germană

Dintre spectacolele ansamblurilor din R.D.G., cel mai mult mi-a plăcut *Pieps şi Püps* al ansamblului din Dessau. Şi nu numai mie, dar şi fetiţei mele, care, în materie de teatru de păpuşi, are în judecarea pieselor, un atu incomparabil : vîrsta ! Ei bine, a fost captivată fără a fi înspăimîntată — cum s-a întîmplat de pildă la filmul *Pomişorul fermecat* — de povestea celor doi puişori neascultători cu numele atît de sugestive de Pieps şi Püps, care erau cît pe ce s-o păţească cu cumătra Vulpe, fiindcă n-au ascultat de cloşcă. Subiectul — simplu, liniar, pe înţelesul preşcolarilor. Plastica — simplă, de o naivitate adecvată, păpuşile mari populînd scena ca nişte adevărate personaje. Mînuirea, delicată, paşii puilor în special. Într-un cuvînt, un spectacol bun, pe gustul copiilor şi gustat chiar de maturi.

În schimb *Oala cu minuni* a teatrului de păpuşi de la Palatul pionierilor din Berlin m-a dezamăgit. Subiectul basmului e foarte simplu : o ţărancă săracă are ca singură avere, o vacă, Miecke. Forţată de proprietarul avar să-şi plătească nu numai chiria ci şi dobînzi pe datorii, mama îl trimite pe fiul ei s-o vîndă pe Miecke. Un pitic se oferă să i-o schimbe, dîndu-i în loc o oală fermecată care împlineşte pe loc dorinţele rostite. Oala îi hrăneşte, le aduce banii de chirie, furîndu-i din sipetul proprietarului hapsîn, care, vrînd să prindă hoţul, se agaţă de oală, e tîrît prin aer şi lăsat în hornul chiriaşilor nevoiaşi. De aci e eliberat de băiatul ţărăncii, numai în schimbul stingerii oricăror datorii. „Oala şi-a făcut datoria, oala poate să plece". Piticul şi-o reia, şi o dă înapoi stăpînilor buni, pe Miecke.

Scenă din „Căpitanul din Köpenik"

Punerea în scenă nu are noutate. Plastica păpuşilor, destul de naturalistă. Cîteva momente de haz salvează impresia de platitudine, ca de exemplu „zborul" proprietarului zgîrcit care nu vrea să dea drumul oalei. Dar — atît.

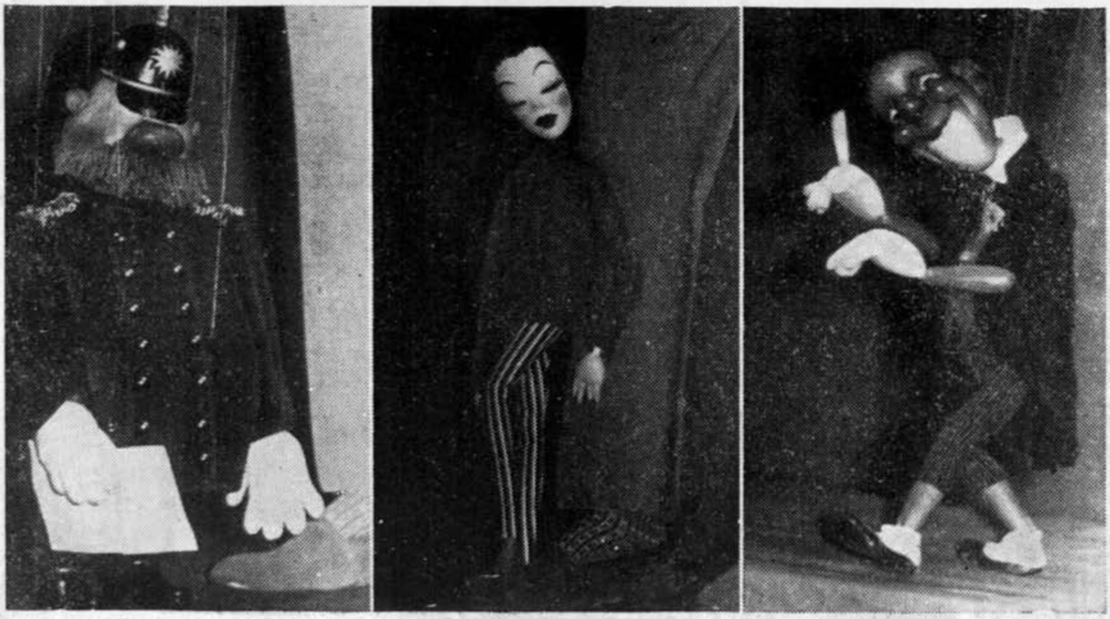
Dacă acest spectacol e lipsit de interes, ca şi regia obişnuită a *Giscănelului* (Teatrul din Magdeburg), încercarea de a transpune pentru păpuşi aventurile *Căpitanului din Köpenik* nu e lipsită de calităţi. În primul rînd, merită remarcată includerea în repertoriul păpuşăresc a unei piese antimilitariste. Povestea cetăţeanului simplu, a cizmarului modest care-şi dă seama de puterea magică şi absolută a uniformei şi-şi procură una, devenind dintr-un Nimeni, ditamai Căpitan, cerea un spirit caustic şi în plastica spectacolului. Dacă decorurile au fost prea amănunţite, şi unele personaje prea cuminţi, în schimb tipurile soldaţilor merită a fi scoase în evidenţă. Întîi „Căpitanul" însuşi, dar mai ales cei trei „fraţi de arme", neidentificabili ca persoane în uniformă. Abrutizarea, nivelarea sînt foarte plastic sugerate printr-un amănunt. Păpuşile nu au ochi. În uniformă prusacă, omul nu mai vede nimic. Obrazul e redus la o cască înfundată pînă la nas — un nas roşu de beţiv — şi o mustaţă solidă. Creierii, de vor fi fost, au dispărut sub casca de tip vechi, metalică, mare, solidă. Păpuşile sînt ceea ce militarismul a reuşit să facă din oameni, caricaturi în uniformă. Comentatorul, un flaşnetar simpatic (actor) care trece cu caterinca lui pe scenă între un act şi celălalt, aduce aminte de unele procedee brechtiene. Păcat că verva spectacolului nu se menţine tot timpul şi că actele trenează, nereuşind să transmită spectatorilor, rîsul păpuşilor ! În genere însă, o încercare interesantă.

Veronica PORUMBACU

R. F. Germană

Spectacolele de păpuşi şi marionete prezentate de Republica Federală Germană s-au desfăşurat, sub semnul incontestabilei autorităţi şi superiorităţi a artistului A. Roser din Stuttgart. Demonstraţie de virtuozitate ? Fără îndoială. Niciodată n-am văzut o marionetă mai suplă, mai expresivă şi complexă în gestica ei. Dar covîrşind această calitate mi s-au părut valoarea caracterologică a păpuşilor, spiritul în care au fost

Poliţaiul, Lula şi Clovnul muzical prezentaţi de A. Roser



compuse şi mînuite. Rezultat al unei fine analize tehnice şi psihologice, fiecare număr prezentat de A. Roser a atins funcţiunea majoră a artei : aceea de cunoaştere. Poate că unora, astfel de afirmaţii li se par pretenţioase avînd în vedere rolul circumscris acordat în general artei păpuşăreşti. Îmi permit să derog de la opinia curentă pe baza satisfacţiei înalte pe care mi-au oferit-o marte parte din componentele programului.

Pe un plan deloc minor, *Plimbarea de dimineaţă a berzei* a constituit un moment de neuitat, echivalent cu ceea ce un artist veritabil ar putea realiza în arte tutelare, ca poezia sau muzica, pe aceeaşi temă. Nu e vorba numai de stilul exact şi nuanţat al mişcărilor păsării, departe de orice naturalism, cît de nimbul poetic care o însoţeşte în scurtul ei parcurs. A. Roser conduce păpuşa în faţa spectatorilor pe un simplu podium, fără paravan, scenă sau cortină. Cu toate acestea, pe lîngă iluzia completă, a fost posibilă şi figurarea unei întregi atmosfere de candoare matinală, pe care s-a desenat graţia subţire a păsării ca şi cum ar fi fost desenată cu muchia unui diamant.

Alături de acest „studiu poetic" cum l-aş intitula, ţin să relev două schiţe satirice extrem de pregnante : „poliţaiul" şi „Lula", fecioară modernă în pantaloni, blazată pînă şi în isteria rock-and-roll-ului, sleită de orice preocupare şi de orice sentiment. Cu un vădit conţinut social, lucrate şi animate cu ascuţită ironie, cele două tipuri confirmă virtuţile educative ale artei păpuşăreşti şi subliniază o dată mai mult necesitatea ca artistul păpuşar să fie investit cu scrupulozitate, răspundere, orientare şi pătrundere psihologică.

Clovnul muzicant şi gimnast prezentat de A. Roser — deşi tradiţional ca apariţie în recitalurile păpuşarilor — a evitat clipă de clipă pericolele schematismului, reuşind să ne cîştige prietenia ca un om viu (refuz să caut o analogie mai puţin banală). Uman nu numai în durere şi bucurie, în exuberanţă, îndoială sau trufie, în uimire sau impertinenţă — dar şi în „pasajele de trecere" dintre aceste stări, în aproximaţiile şi ezitările lor, clovnul lui Roser ne-a cucerit şi ne-a emoţionat fără rezerve.

De asemenea, vom rămîne legaţi de personajul „bunicuţei" (Die Oma von Stuttgart) care, de dragul nostru, a învăţat cîteva cuvinte romîneşti şi care a pus în valoare şi deosebita artă actoricească a lui A. Roser.

*

Mult şi surprinzător mai slab s-au manifestat celelalte trupe din R. F. Germană, în ciuda unei vechi şi glorioase tradiţii păpuşăreşti. Basmul *Tanderai* prezentat de „Marionettenbühne Fey", cu excepţia personajelor groteşti şi a cîtorva detalii de poezie (făptura tragică a „mlaştinii"), a suferit de pe urma unui text lipsit de savoare şi a unui meşteşug sumar, deşi corect. Basmului i-a lipsit tocmai scînteierea şi luxurianţa feeriei, invenţia regizorală, fantezia mişcării.

Cu acelaşi regret am asistat la un *Hänsel şi Gretel*, jucat de teatrul de păpuşi „Die Holzköppe". Tratată cu acurateţă dar fără originalitate, celebra poveste ni s-a părut ternă, monotonă. Bunele intenţii şi seriozitatea spectacolului n-au putut suplini modestia mijloacelor artistice şi timiditatea concepţiei.

Aproximativ aceleaşi cusururi le comportă şi spectacolul *Ghemul fermecat* de la Mülheimer Kasperltheater, în care am preţuit totuşi, calităţile actoriceşti ale celor două mînuitoare, timbrurile lor expresive, interpretarea plină de vioiciune şi umor. Din păcate, personajul central — veche şi iubită figură a teatrului de păpuşi german, irezistibilul Kasperl — a apărut lipsit de personalitate, de caracterul funambulesc şi inspirat, cu care eram obişnuiţi să-l vedem înzestrat.

Reprezentată inegal, salutăm încă o dată, în repertoriul R. F. Germane, aportul de indiscutabilă artă al lui A. Roser din Stuttgart.

Nina CASSIAN

R. Cehoslovacă

Cehoslovacia este una din primele ţări din lume în care păpuşa a dobîndit măiestrie deosebită şi foarte largă răspîndire. Fără îndoială la aceasta au contribuit nu numai tradiţiile artei populare cehe, nu numai influenţa unor personalităţi puternice ca Skupa, Trnka, Carel Zeman, Malik, ci şi posibilităţile deosebite asigurate artei, în condițiile noi de viață ale Cehoslovaciei. Însăși existența unei facultăți speciale, în care minuirea păpușii nu se mai transmite după obiceiul păpușarilor, ci se studiază, este o dovadă a acestor posibilități.

Și pentru că în artă, ca pretutindeni, studiul nu se poate face numai teoretic, studenții au la dispoziția lor o scenă experimentală, într-o sală minusculă (100 și ceva de locuri), foarte populară însă printre praghezi.

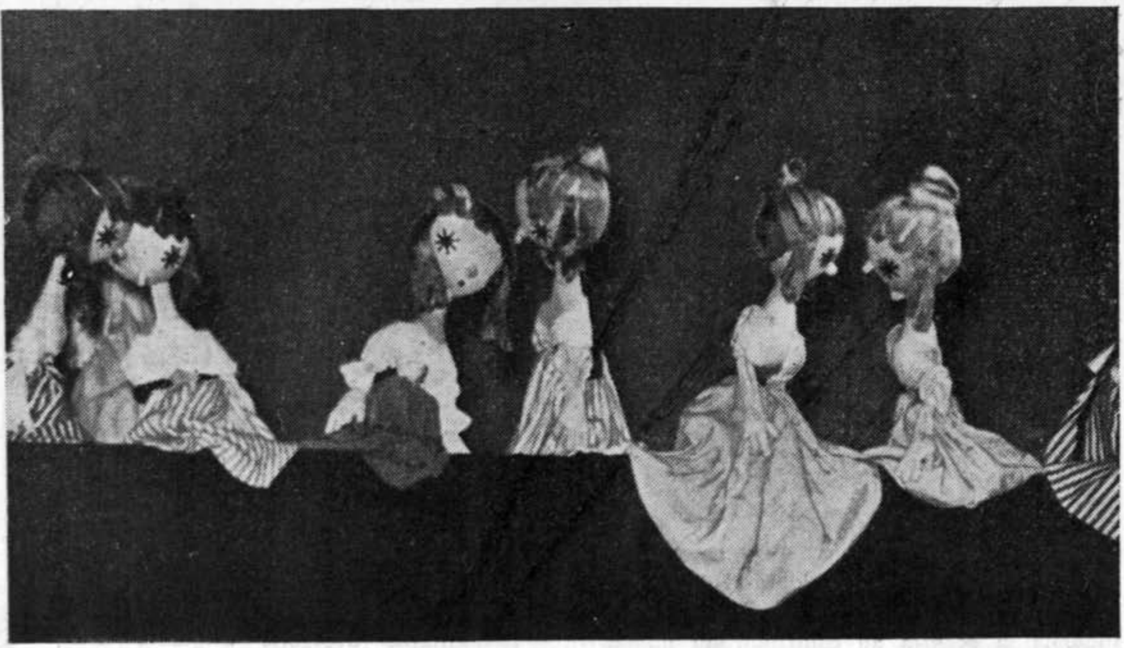
Acesta este ansamblul „Loutka". El și-a cucerit în scurtă vreme simpatia spectatorilor din țara sa.

Cum a reușit acest ansamblu să se impună și să ajungă, în scurtă vreme, sol al artei păpușărești cehoslovace la Festivalul Internațional ? În primul rînd, prin atitudinea lui profund artistică, lipsită cu totul de prejudecăți, (oricît ar părea de ciudat, în teatrul de păpuși sînt multe !) și deci, înnoitoare. Atît la Praga, unde l-am văzut prima oară, cît și la București, m-a izbit sinteza pe care acești studenți izbutesc să o facă între arta populară tradițională cehă, și cele mai moderne concepții despre teatru.

Una din ideile de bază ale spectacolelor lor, idee oarecum estompată însă în retușul care s-a făcut prezentării operei comice a lui Karl Jan Loos, și a „Cîntecelor cehe", la București, este aceea a „jocului cu păpușa"... Actorii apar pe scenă : ei iau vioara și flautul și intonează primele măsuri ale muzicii, sau sînt un grup de tineri veseli, care într-o obișnuită piață franceză, pun la cale printre alte giumbușlucuri un spectacol cu păpuși. În versiunea de la Praga a „Cîntecelor cehe" se putea urmări aceeași introducere în spectacol. Cîțiva țărani tineri, într-o clipă de răgaz, își povesteau, mimînd cu păpușile, vechea istorioară a soldatului plecat în război și a iubitei credincioase. Prezentare acestor cîntece la București, în ciuda eliminării actorilor de pe scenă, — prin lada cea veche din care ies personajele, prin jocul la colțurile și muchiile lăzii, prin elementele stilizate de recuzite și decor, — îți amintește în permanență că ai de-a face cu niște jucării, că totul este o convenție, care sugerează însă mai mult decît un simplu joc de-a teatrul.

Ideea aceasta influențată poate și de teatrul lui Brecht, își găsește o excelentă aplicare în arta păpușărească, rupînd cu rigiditatea anumitor spectacole în care se caută imitarea scenelor cu actori vii. Ea permite creatorilor spectacolelor cu marionete foarte multă fantezie și dă stilizării păpușii un sens. Spectatorul privește amuzat la omulețul de cîrpe, făcut aparent cu mijloace la îndemînă și „în joacă". El zîmbește la

Moment din suita de cîntece franceze prezentat de ansamblul „Loutka"



elementele de decor luate parcă la întîmplare, și făcute ca să sugereze, să indice, fără mari pretenții de exactitate. Dar mînuitorii teatrului Loutka nu se mulțumesc numai cu aceasta. Ei ies adesea și din scena obișnuită a teatrului de păpuși, lasă la o parte paravanul înalt după care se adăpostește îndeobște actorul. Așa, în cadrul cîntecului franțuzesc despre Mathurina, paravanul se reduce la dimensiunile unei simple racle, purtată pe umeri, de „îndureratul convoi", pentru ca, în cazul cîntecului despre „Nunta fetei bătrîne și bogate", să nu mai rămînă decît un paravan făcut de brațele și capetele colegilor de joc.

Aceste elemente de punere în scenă devin extrem de sugestive și subliniază tocmai caracterul folcloric al cîntecelor, trăsăturile profund cehe ale operei comice reprezentate. Spectacolul îți dă senzația spontaneității, a autenticității și a unei mari prospețimi. El este foarte reprezentativ pentru noile tendințe în arta păpușărească cehă.

Tot pe linia umorului și a fanteziei, dar cu o tehnică a mînuirii superioară, se prezintă și cele două recitaluri individuale ale artiștilor cehi.

Clovnul muzical și acrobat, mînuit de Zdenek, a încîntat publicul prin dibăcia mișcărilor lui. Josef Pehr a mai demonstrat încă o dată, la modul personal, calitățile care l-au făcut profesorul unei excelente clase de mînuitori și unul din regizorii „Cîntecelor populare cehe".

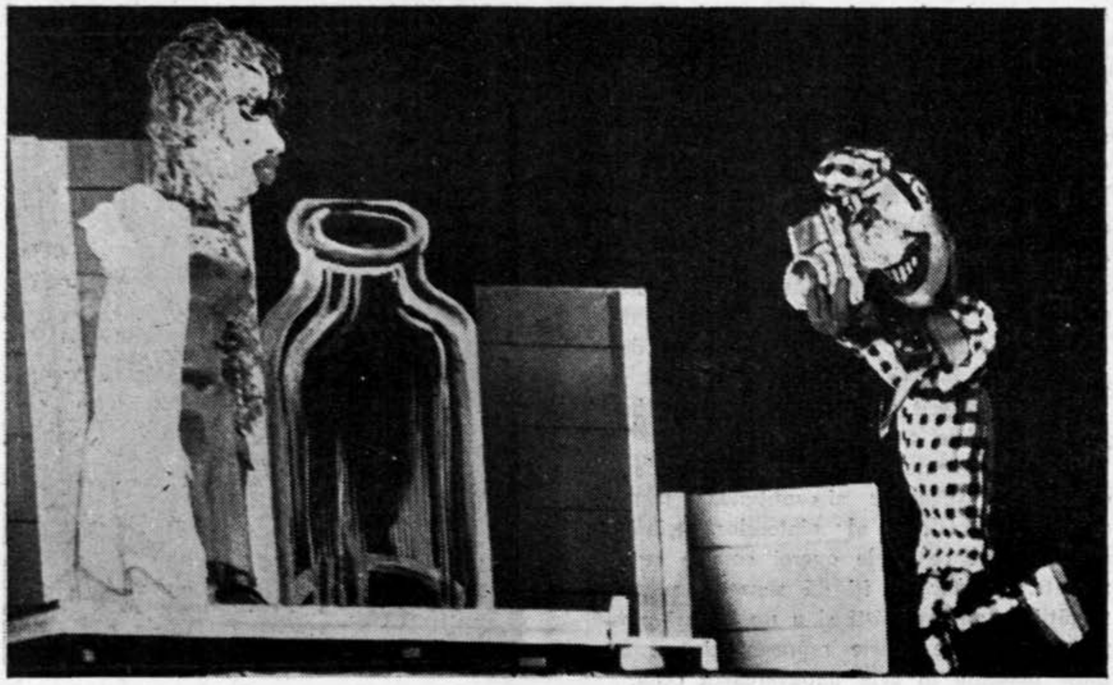
Clovnul prezentat de Zdenek

Mioara CREMENE

Austria

M-am așteptat, cu explicabilă curiozitate, ca fiecare teatru de păpuși să facă simțite ceva din caracteristicile, din moravurile sau din frămîntările (dacă nu din sufletul) poporului pe care-l reprezenta. Și implicit — ca limbaj de artă — ceva din tradiția mai mult sau mai puțin ilustră, după împrejurări, în acest destul de dificil meșteșug al păpușilor. În multe cazuri, așteptarea mi-a fost satisfăcută. Nu însă de spectacolul austriac. Desigur, atenuante se pot găsi, la rigoare. Formația de la „Fadenbühne" din Viena se reduce la două persoane și la mijloace materiale foarte sărace. Totuși, nimic nu scuză absența fanteziei, a meșteșugului, a conținutului.

Aș fi jurat, la început de spectacol că — indiferent de calitatea mînuirii sau a montării — aveam să asist la o desfășurare sprintenă a spiritului vienez, în împrejurări specifice capitalei austriece. Aș fi acceptat, de aceea, și formula borcanului fermecat cu castraveți, în jurul căruia are loc o serie de episoade, amuzante în intenția autorilor, dar în realitate searbăde și fără ax. (Se vorbește mult în acest spectacol, se schimbă replici și se explică lucruri, dar n-am înțeles rostul nici al scenetei exotice cu leul, nici al prezenței personajului cu aparatul fotografic, și abia l-am putut urmări pe bietul flașnetar care cîntă cupletele de comperaj, de altfel singura siluetă de oarecare alură vieneză.) Autorii spectacolului, Picca și Arminio Rothenstein, au încercat căile „originalității", au vrut să dea viață unor păpuși fără adresă. Păcat! Mult mai bine ar fi făcut dacă s-ar fi adresat tradiției, în cazul Vienei atît de bogată și inte-



Scenă din spectacolul „Borcanul cu castraveţi"

resantă. Fiindcă nu putem uita că Viena şi-a diversificat universul păpuşilor adoptînd populara figură a lui Kasper (sau Kasperl), care la rîndul ei luase locul lui Hanswurst. E drept, Kasper e o păpuşă de mînă, în timp ce teatrul despre care vorbim e de marionete, dar aceasta nu înseamnă decît o diferenţă de tehnică, de procedee. Interesant rămîne conţinutul povestirilor din „Kasperltheater", care ar fi putut constitui o bază de plecare şi de dezvoltare inventivă. Aceasta nu ca soluţie de impus păpuşarilor austrieci prezenţi la Festival, ci doar ca unul din multiplele mijloace care ar fi putut aduce în spectacolul *Borcanul cu castraveţi* măcar o fărîmă de vioiciune.

Aşa cum a fost, însă, din spectacolul soţilor Rothenstein a lipsit tocmai sufletul popular, Viena, uitată în spatele unor culori şi ritmuri străine de ea.

Fl. P.

R. P. Bulgaria

Am fost avantajaţi de faptul că piesa Nadiei Trandafilova, *Băiatul şi vîntul*, o cunoaştem în traducere, din spectacolul Teatrului Ţăndărică. Am „reauzit" textul în „original" şi în interpretarea teatrului de păpuşi din Sofia.

Povestea e cunoscută şi poate fi întîlnită şi în folclorul nostru sub diverse variante, care toate zugrăvesc pînă la urmă păţaniile băiatului pornit să astupe „borta vîntului" care i-a spulberat un căuş de făină.

La prima vedere, spectacolul ar putea fi categorisit drept „cuminte". Să nu uităm însă că el se adresează unui public de copii, încîntat să redescopere scenic frumuseţile basmului, şi, împreună cu cei doi amuzanţi crainici ai spectacolului — Hopcio şi Tropcio, le comentează. (Din păcate, intervenţiile acestora mi s-au părut puţin prea lungi.) În colo, păpuşarii din Sofia (regizor Mara Penkova — artistă emerită şi laureată a premiului Dimitrov) au realizat spectacolul cu mijloace simple, directe, fără demostraţii spectaculoase, fără efecte gratuite,

Scenă din „O frumuseţe ca-n poveşti"

ostentative, urmărind linia uşor naivă dar proaspătă a basmului, tratînd realist personajele-oameni şi creînd contraste vădite cu „lumea supranaturalului".

Foarte inspirat regizoral şi scenografic a fost de pildă tabloul „împărăţia vîntului", unde doar cu ajutorul cîtorva elemente de decor şi a unei enorme păpuşi translucide, impresia creată a fost pregnantă. Să adăugăm la acestea vocile, bine gradate în intensităţi dramatice, ponderea, echilibrul, şi vom putea da astfel măsura eforturilor şi valorilor artistice şi stilistice ale păpuşarilor din Sofia.

*

O metodă nouă, originală, de mînuire a păpuşarilor ne-a fost demonstrată de colectivul de artişti păpuşari din Varna. Sistemul de beţe şi arcuri de sub scenă pe care-l manipulează, deşi se pare că e şi avantajos din punctul de vedere al efortului tehnic, are drept rezultat o maximă mobilitate a păpuşii.

O frumuseţe ca-n poveşti, de Stepankovo, e un basm bogat în episoade dramatice, alternînd aventura cu situaţiile comice. Tratate în tente cromolitografice, bogat şi viu colorate, tablourile spectacolului s-au desfăşurat „allegro", uneori inegale în planul plastic, dar reuşind să susţină vie şi atentă privirea.

Remarcabil pentru tonalităţile şi efectele realizate — tabloul „bandiţilor din pădure".

Am înregistrat activitatea laborioasă şi entuziastă a celor două colective bulgare, cărora întîlnirea internaţională de la Bucureşti le va inspira poate şi noi mijloace de expresie în realizarea spectacolelor de păpuşi.

Al. P.

Finlanda

Cînd spui muzică finlandeză, te gîndeşti mai întîi la Sibelius, cînd spui teatru finlandez, primul nume pe care îl evoci este acela al clasicului Aleksis Kivi (1834-1872), scriitor înzestrat, autor de romane *(Cei şapte fraţi)* şi de comedii *(Cizmarii de la ţară)*.

Micuţul teatru de păpuşi finlandez ne-a prezentat, inevitabil, tot o piesă de Kivi, şi anume comedia într-un act *Logodna*.

Lecturile anterioare ni-l prezentaseră pe Kivi ca pe un scriitor atras în mod deosebit

Personaj din piesa „Logodna"

de lumea ţăranilor finlandezi şi de cea a micilor meseriaşi. *Logodna* are şi ea drept eroi cîţiva croitori, dintre care unul aspiră la mîna unei gospodine. Acţiunea se desfăşoară, mişcată numai de replici şi apelînd adesea la grotesc. „Vîrsta" teatrului aduce circumstanţe, explicînd oarecum alegerea nu tocmai fericită a piesei : teatrul de păpuşi finlandez vieţuieşte de numai patru ani (el s-a născut în urma turneelor făcute în Finlanda de către teatrele sovietice de păpuşi) şi pare-se că nu posedă încă o clară viziune asupra specificului păpuşăresc şi nici mijloace artistice şi tehnice suficiente. Am avut deci senzaţia că ne aflăm în faţa unui mic colectiv, sărac ca posibilităţi materiale şi ucenicind încă în domeniul artei păpuşăreşti, însufleţit însă de un elan ce răzbătea dincolo de stîngăcie şi lipsa de rutină.

Meritoriu e faptul că acest mic colectiv a reuşit totuşi să sugereze uneori prin plastică, alteori prin cîntec, unele elemente folclorice specifice. Mişcarea păpuşilor (care au fost „strivite" sub povara unui text enorm) a fost elementară ; un aport mai valoros în spectacol l-au adus vocile destul de bine îndrumate şi cîteva capete de păpuşi, caracterizate cu umor.

Al. P.

R. P. F. Iugoslavia

Spectacolul prezentat de Teatrul de păpuşi din Ljubljana este, după cum precizează şi programul Festivalului, o „piesă fantastică pentru marionete pe sfori". Frane Milciuski, autorul piesei, a pus la îndemîna realizatorilor spectacolului un text fără mari pretenţii de originalitate, dar capabil să slujească drept bază unei puneri în scenă cu valori îndeosebi plastice.

Acţiunea piesei se petrece în cer şi pe pămînt. O steluţă leneşă, care zăboveşte peste măsură în culcuşul ei sideral şi provoacă astfel defecţiuni în sectorul luminilor, e pedepsită să meargă pe pămînt. Ajunsă pe pămînt, steluţa — care are înfăţişarea unei fetiţe cu părul de aur — asistă la cîteva din suferinţele şi bucuriile oamenilor. Lumea pe care o străbate, îi place, cu excepţia unui singur personaj — un vagabond fioros, care în loc de inimă are un pietroi. Bineînţeles că tocmai asupra lui îşi va concentra atenţia steluţa, pentru a-l face să se îndrepte. Datorită strădaniilor ei moralizatoare, şi mai ales exemplului ei personal, vagabondul va înceta să-i mai terorizeze pe oamenii cumsecade. Momentul cel-mai important din programul de reeducare intreprins de steluţă îl constituie scrierea cuvîntului „dragă", pe care monstrul nu ştiuse niciodată să-l scrie. După această operaţie, vagabondul simte deodată că în partea stîngă a pieptului îi ticăie miraculosul ceasornic al inimii şi se decide să păşească pe calea cea bună — prima etapă fiind, pe această cale, o vizită la mama părăsită şi îndurerată. Cît despre steluţă, o vedem întorcîndu-se în cer, unde isprava ei a fost apreciată cum se cuvine.

În ceea ce ne priveşte, am apreciat mai puţin fabula, cam simplistă şi nu întotdeauna foarte limpede a piesei, dar am savurat feeria decorurilor celeste şi frumuseţea anu-

Scenă din „Mica stea adormită“

mitor scene petrecute pe pămînt. Îndeosebi coborîrea steluţei cu paraşuta a stîrnit aplauzele unui public alcătuit din reprezentanţi ai tuturor vîrstelor. Şi pe bună dreptate : pe fundalul mişcător al unui cer albastru, ghintuit cu stele, paraşuta părea că se lasă, în zbor lin, pe pămînt.

Deopotrivă de izbutite, din punct de vedere cromatic şi ca atmosferă de basm, au fost cele cîteva scene de bîlci, desfăşurate sub ochii uimiţi ai steluţei, într-o ploaie de... baloane de săpun.

Marionetele n-au fost, din păcate, mînuite cu prea mare dibăcie. Personajele din lumea cerească, inclusiv steluţa-protagonistă, ni s-au părut convenţionale, capetele păpuşilor fiind lipsite de trăsături distinctive, cu excepţia mesagerului-poştaş „Coadă de cometă“, care a avut şi haz, şi expresivitate, şi a „Moşului Lună“, al cărui cap rotund exprima bonomie şi umor. Dintre personajele pămînteşti, am remarcat figura şi gesticulaţia vagabondului, foarte bine caracterizat şi din punct de vedere vestimentar.

Petre SOLOMON

Olanda

Spectacolul realizat de Guido van Deth, animatorul artei păpuşăreşti din Olanda, nu stîrneşte entuziasm, nu excelează prin fantezie inedită sau printr-o construcţie originală a păpuşilor. Totuşi, în peisajul variat, în diversitatea caleidoscopică a păpuşilor şi marionetelor din cadrul acestui Festival, *Marea greşeală* e un spectacol ce se reţine, datorită inteligenţei textului şi mesajului de umanitate pe care îl conţine. Despre ce este vorba ?

Sfîntul Dorus, responsabil în rai cu desenarea chipurilor oamenilor ce se nasc, îşi vede inspiraţia secătuită şi este, deci, ameninţat cu pierderea postului ! Fără voia ori ştiinţa sa, el este „ajutat“ de un mic diavol care, potrivit tradiţiei, strică lucrurile... El îi sugerează Sfîntului, să creeze fiecare nou chip în cîte trei exemplare, pentru a-şi mai menaja inspiraţia, dar această „greşeală“ pare să fie fatală.

Acţiunea în care se amestecă feţele celeste ale sfinţilor Vanes, Flupos, Cocus etc. laolaltă cu animalele din grădina zoologică a

Scenă din „Marea greşeală"

cerului, cu tîrgoveţii şi ţăranii etc. constituie un abil pretext pentru ilustrarea plină de umor a unor moravuri laice în cer şi pe... planeta noastră, în numele unui postulat etic umanitar: fericirea oamenilor trebuie să se realizeze pe pămînt, în pace. Această idee spusă „ex abrupto" de Jacquirjn, slujitorul sfinţilor şi rezonerul piesei — deşi nu se relevă pregnant din acţiunea fantezistă — îşi află un merit în economia piesei, prin precizarea mesajului şi valorii educative a spectacolului. Compoziţia foloseşte planuri multiple, aparent fără legătură între ele: la Secretariatul cerului (prilej pentru sfinţii birocraţi să-şi manifeste rigidităţile „profesionale"), la ferma unui ţăran unde greşeala sfîntului Dorus prilejuieşte mici încurcături hazlii ca schimbarea între ei a unui copil cu un purceluş, sau în casa unui pastor unde din aceeaşi pricină omul bisericii, un hoţ şi un poliţist, ajung la un moment dat să-şi confunde chipurile, ne mai deosebindu-se între ei, sugerîndu-se, astfel, ideea nivelării lor morale... În toate aceste scene, observaţia ironică, satira discretă, chiar subtilă, este în fapt elementul dominant al desfăşurării acţiunii.

Am accentuat asupra valorilor textului fiindcă spectacolul nu le comunică cu deosebită generozitate. E curios cum unor scene bogate în conţinut, unor spirite fine cu aluzii precise, nu li s-a găsit un echivalent plastic corespunzător, care să traducă pe planul animării păpuşilor ideile de care autorul pare pătruns. În ciuda capetelor de păpuşi expresive, executate cu minuţie şi bun gust (René Dumoulin), mînuirea lor e greoaie, lipsită de relief şi adesea obositoare prin monotonia gesturilor.

E drept că şi textul, inadmisibil de lung pentru cerinţele genului, lipseşte spectacolul de ritm, factor esenţial în teatru şi mai ales în cel al actorilor din papier-maché.

Scenografia îndrăzneaţă şi sugestivă prin simplitate (un norişor de plexiglas şi iată — cerul!) şi muzica spirituală constituie doi factori importanţi în stimularea expresivităţii personajelor şi echilibrarea spectacolului.

Relevăm măiestria autorului (Guido van Deth) de a laiciza savuros pleiada sfinţilor sau de a mînui un dialog sprinten cu butade aforistice, dar ne manifestăm regretul că regizorul (acelaşi Guido van Deth) n-a izbutit să treacă aceste premise în spectacol şi să le facă sensibile publicului.

M. I.

R. P. Mongolă

La început molcom de Festival, păpuşarii din Ulan Bator au adus o oarecare înviorare. Fără să strălucească prin noutatea procedeelor şi a mînuirii, ei s-au priceput totuşi să dea scenei un anumit farmec, prezentînd două piese cu caracter folcloric: un fel de fabulă populară şi un basm eroic. Prima se intitulează *Fiecare lucru la timpul său* şi povesteşte păţania unui băieţel venit de la oraş la ţară şi a unui păstoraş. În loc să-şi vegheze oile şi mieii, copiii se hîrjonesc, se joacă, se iau la trîntă: profitînd de neatenţia lor, lupul înşfacă mielul preferat. Noroc că vînătorul, care le pusese în vedere să fie cu ochii în patru, se iveşte la timp, împuşcă lupul şi scapă mielul. Copii au prilejul să reţină, prin proprie experienţă, lecţia proverbului: fiecare lucru la timpul său. Păpuşile au o înfăţişare zglobie şi proaspătă, mai ales turma, foarte bine animată de mînuitori. Mielul prins de lup trăieşte o dramă înduioşătoare.

Preferinţa pentru reprezentarea necuvîntătoarelor se face simţită şi în basmul *Văcarul*. Acţiunea e strînsă, episoadele sînt bine legate între ele, iar eroii Tumé, văcarul, şi Buma, fata, au graţie şi forţă. Dar mai expresivi decît ei şi decît Hanul şi curtenii, care se opun iubirii curate a celor doi tineri, rămîn animalele. Acestea, funcţionînd într-un basm, participă cu drepturi egale la toate întîmplările. Calul lui Tumé, de pildă, şi apoi calul năzdrăvan, înaripat, sînt excelent mînuiţi. Dar mai presus de toţi şi de toate sînt cele trei păsări fermecate (păuni sau păsări ale paradisului),

Scenă din „Văcarul"

construite și animate cu o gingășie rar întîlnită. Se poate afirma că poezia spectacolului e dată de aceste viețuitoare, tratate cu o afecțiune deosebită și oarecum în dauna celorlalți eroi. Faptul e remarcabil, deoarece asigură piesei tocmai aura specifică de basm, de feerie.

Spectacolele, regizate de Baldandorj, și supervizate de directorul teatrului, Șinindorj, s-au bucurat de o cordială primire din partea publicului Festivalului, constituind o prezență artistică delicată și cu valori certe.

Fl. P.

Japonia

Un episod plăcut în cadrul Festivalului l-a constituit demonstrația păpușarului japonez Taiji Kawajiri.

Datînd încă din secolul XII, marionetele japoneze se mînuiesc „la vedere", fie că e vorba de Sewamono (piesă modernă), în care animatorul este mascat, fie că e Jidaimono (piesă istorică), în care mînuitorul poartă o haină de ceremonial istoric — Kamishino.

Fiecare scenă se desfășoară asemeni unui balet, al cărui subiect este povestit și cîntat de unul sau mai mulți interpreți.

„Demonstrația" n-a evidențiat virtuțile coregrafice excepționale la care e obligat să facă apel mînuitorul. Acesta „dansează" costumat în negru, avînd în spate un fundal întunecat, în timp ce păpușa (fixată de miinile și picioarele sale) la un moment dat, creează iluzia că se mișcă singură. Arta mînuitorului reușește să anime păpușa, să-i dea forță și dinamism, atitudine nobilă sau mască tragică; păpușa impune prin mărimea neobișnuită dar și prin hieratismul gesturilor imprimate de actorul-dansator.

Păpușa prezentată de Taiji Kawajiri

Dansul japonez de război ne-a amintit unele stampe cunoscute, sugerîndu-ne caracterul complex al acestui teatru cu o tradiție milenară.

Mult mai puțin interesantă a fost scena „idilei celor două maimuțe" destul de lipsită de grație; de asemeni, jocul celor două baloane care se umflau în sunetul muzicii lui Liszt a surprins spectatorul, „pocnetul" lor final fiind o „poantă" cam ciudată.

Acolo unde artistul a apelat la sursa directă specificului teatrului său național, fructificînd mijloacele de expresie clasice, „demonstrația" a surprins, a încîntat; atunci însă cînd au fost abordate formule gratuite, exhibiționiste, demonstrația a fost săracă, lipsită de sens.

Al. P.

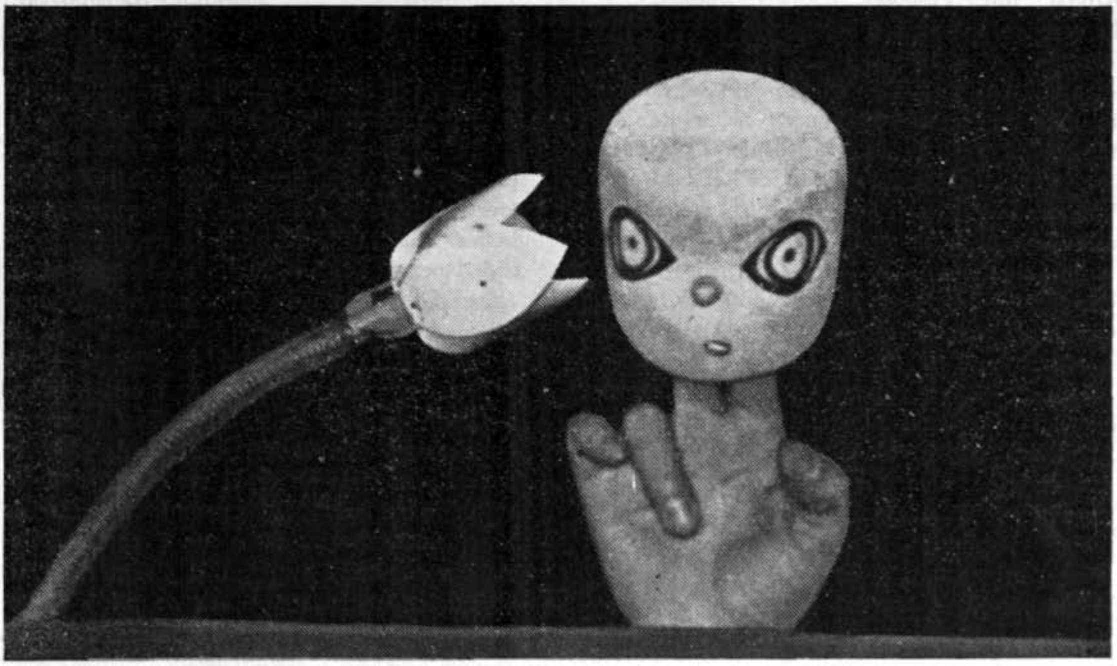
R. P. Romînă

Șapte colective romînești au prezentat spectacole în cadrul Festivalului Internațional al păpușilor. De la Constanța la Iași, de la București la Oradea, din toată țara s-au adunat cei mai buni artiști păpușari, pentru a aduce cuvîntul artei lor în confruntarea cu cele mai de seamă colective și cei mai buni artiști din lumea întreagă. Spectacolele prezentate de teatrele de păpuși din R.P.R. au fost variate, atît ca tematică şi gen, cît şi din punct de vedere al formulelor şi mijloacelor de expresie folosite. De la tradiţionala şi înduioşător de naiva *Punguţă cu doi bani* la matura satiră a romanului poliţist occidental din *Mîna cu cinci degete*, de la lirica *Poveste a porcului* la parodia *Keţafan sau Heţafan*. Personajele întrupate de actorii din lemn sau papier-maché au fost şi ele la fel de diverse de la sfătosul moş din basmele lui Creangă, înzestrat cu toate trăsăturile exterioare ale unei fiinţe umane, la detectivul redus la cîteva elemente caracteristice, de la popularul străbun Vasilache la modernul şi poznaşul Ţăndărică. Spectacolele au fost privite cu interes de spectatorii autohtoni şi străini ai festivalului, care au avut prilejul să cunoască teatrul nostru atît prin cîteva elemente tradiţionale, cît şi prin rezultatele celor mai noi şi mai îndrăzneţe încercări.

Teatrul de păpuşi din Timişoara de pildă a încercat o reconstitutire, cu mijloace moderne, a unei reprezentaţii tradiţionale de păpuşi populare. Textul evocării *Hai păpuşi, păpuşi lumeşti...*, alcătuit de Nella Stroescu, reînvie cîteva din vechile personaje create de păpuşarii ambulanţi în secolele trecute, reproducînd chiar fragmente din puţinele scenete rămase de pe urma acestora, în culegerile de folclor. Caracterul protestatar al unor cuplete, umorul popular, vioiciunea dialogului, sînt calităţi ale acestei evocări, care din păcate nu izbuteşte în întregime să atingă valoarea literară necesară. În schimb spectacolul, pus în scenă cu talent de Florica Teodoru, a avut vervă şi poezie. Imaginea finală, a mîinilor care părăsesc pe rampă păpuşile neînsufleţite, rămînînd ca un simbol al sufletului păpuşii şi înclinîndu-se în chip de salut către spectatori, era bogată în sugestie poetică.

Tot o evocare, de data aceasta însă a istoriei mondiale a păpuşii, a încercat Teatrul de păpuşi din Constanţa. Încercare temerară, pe care nu ştiu dacă istoricii teatrului de păpuşi au rezolvat-o pînă acum în toată amploarea ei. Îndrăzneala e însă un atribut al tinereţii, iar regizorul Claudiu Cristescu are această calitate. N-are încă forţele necesare ducerii la capăt a unei întreprinderi atît de îndrăzneţe. De aci slăbiciunile spectacolului, care a fost totuşi apreciat pentru noutatea încercării şi a mijloacelor moderne folosite. Anume, regizorul a folosit ajutorul atît al teatrului de umbre cît şi al cinematografului, pentru a amplifica şi a exprima plastic viziunea sa asupra evoluţiei istorice a păpuşii. De la primul joc de umbre descoperit de omul preistoric pe pere-

Personaj din „Moment" (Teatrul de păpuşi din Oradea)



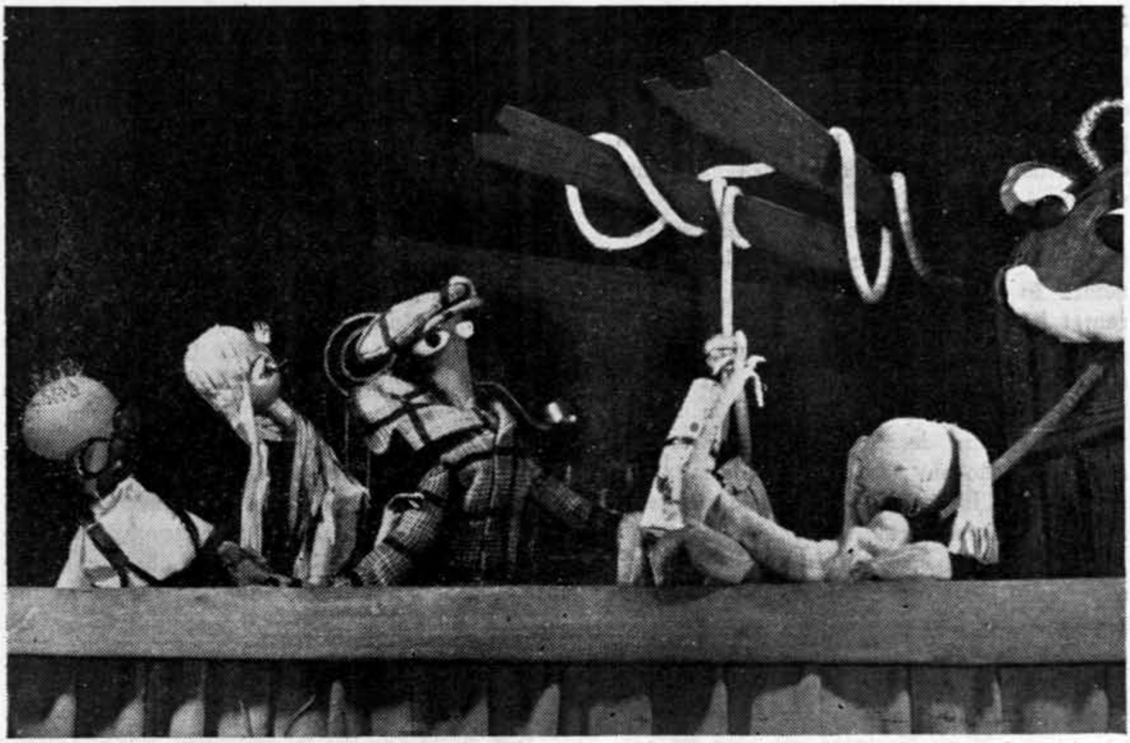
tele cavernei sale, pînă la păpuşa epocii marilor descoperiri ştiinţifice, apar în faţa noastră, în scurte scenete nu totdeauna cu un sens limpede, diferite faze ale teatrului de păpuşi de pe întregul glob. Imaginea de tranziţie între diferitele faze — umbra unui om cu o păpuşă în mînă, proiectată pe un fundal de nori învolburaţi — nu ajută suficient la ilustrarea evoluţiei istorice a omenirii. Sumară şi nu totdeauna surprinzînd esenţialul din faza istorică dată, purtînd o gravitate care dă spectacolului un aer greoi şi încărcat, „scurta istorie“ a păpuşii rămîne o încercare meritoasă mai mult prin perspectivele pe care le deschide posibilităţilor de abordare a unor subiecte „grave“, decît prin reuşita ei actuală.

Domnul Goe (Teatrul de păpuşi din Craiova)

Şi pentru că sîntem la capitolul „încercări“ şi „evocări“, amintim aici de *Momentul* prezentat de Teatrul maghiar de păpuşi din Oradea, în care se încearcă o evocare a istoriei omului, cu mijloace simple şi sugestive, în care acţionează mai mult mîna mînuitorului şi mai puţin accesoriile plastice. S-a văzut cu acest prilej că efectul de lumină folosit cu măiestrie şi subtilitate este capabil a sugera o ambianţă cu mai multă acuitate decît orice fel de decor complicat. S-a mai văzut că teatrul din Oradea, în regia talentatei Kovács Ildiko, a ajuns la nişte mijloace de expresie evoluate, constînd din maximă sugestivitate şi minimă cheltuială de elemente materiale. Al doilea număr al spectacolului, *Keţafan sau Heţafan*, este o comedie cehă, în care se satirizează exagerările neverosimile ale dramei romantice. Realizat cu umor (pe alocuri cam gros), spectacolul a avut o originală rezolvare plastică, începînd cu păpuşile caricaturizate, şi terminînd cu decorul, el însuşi o caricatură de decor „romantic“. Din multele „poante“ ale spectacolului amintesc rezolvarea rezonerului — o mînă verticală, cu un ochi în palmă — şi a sufletului muribundului — o inimă cu două aripioare, care se înălţa şi se cobora, după cum viaţa îl părăsea sau îi revenea în trup. Mişcarea păpuşilor, de o deosebită plasticitate, avea uneori unduirile artei coregrafice.

Iar muzica lui Boldifsar Csiky, prin sublinieri, cînd lirice, cînd umoristice, s-a integrat sensibil imaginii de ansamblu.

Marele nostru Caragiale a fost prezent şi la sărbătoarea teatrelor de păpuşi, oferind colectivului craiovean materialul savurosului spectacol *Domnul Goe*. Personajele schiţei lui Caragiale, caracterizate lapidar de autorul lor, s-au dovedit apte de a căpăta formă şi consistenţă materială în teatrul de păpuşi, unde s-au întîlnit cu alte cîteva făpturi ale marelui comediograf, ca Cetăţeanul turmentat sau Ghiţă Pristanda, poliţaiul. Familiare publicului romînesc, personajele şi-au impus viabilitatea şi spectatorilor străini, prin expresivitatea păpuşilor şi claritatea caracterizării lor, datorate pictorului scenograf E. Gregorian. De la forma capului, adaptată la necesitatea definirii personajului — lunguiaţă la tanti Miţa, elipsoidal-bucălată la Goe, rotundă la mamiţa, trapezoidală la ofiţer, în formă de damigeană la Cetăţeanul turmentat — la accesoriile sale: ochi, gene, mustăţi, pieptănătură, pălărie — totul a fost conceput în vederea dezvăluirii caracterului şi în armonie cu linia generală umoristică a decorului, care se vrea, aparent, desenat de mîna neexperimentată a unui copil. Coloritul viu, ritmul sprinten şi cîteva rezolvări regizorale ingenioase — ca de pildă alunecarea cortinelor pentru sugerarea mersului



Scenă din „Mina cu cinci degete" (Teatrul Țăndărică)

trenului, folosită în același timp pentru schimbarea neobservată a decorului, sau sugerarea senzației de amețeală a Cetățeanului turmentat prin învîrtirea decorului — au contribuit la recepționarea entuziastă a spectacolului de către public, care a trecut cu vederea mișcarea uneori amestecată, haotică, a personajelor, și finalul... fără final.

Măsura deplină a dezvoltării actuale a teatrului nostru de păpuși au dat-o însă spectacolele prezentate de colectivul celui mai experiment teatru din țară, Țăndărică. *Umor pe sfori*, *Povestea porcului*, *2 : 0 pentru noi* sînt spectacole cunoscute de publicul romînesc. Cu fiecare dintre ele, teatrul a încercat o nouă formulă de interpretare, îmbogățindu-și experiența. Astăzi, de pildă, faza naturalistă, și de imitație a teatrului cu oameni a fost depășită, teatrul îndreptîndu-se spre procedee mai specific păpușărești, mai expresive și mai subtile. Spectacolul *Mina cu cinci degete* reprezintă tocmai rezultatul acestor ultime căutări.

În *Mina cu cinci degete* intenția de satirizare a romanului senzațional prin reducere la absurd, se definește încă din titlu. Scenariul alcătuit de Mircea Crișan și Al. Andy conține toate poncifele genului, de la șirul de crime misterioase săvîrșite de un enigmatic Mister X, pînă la căsătoria din final a detectivului, băiat deștept, cu suava fiică a casierului prădat. Plastica — pictor scenograf Șt. Hablinski — a ajuns aproape de extrema limită a esențializării: detectivul e mai mult șapcă și pipă, fata e mai mult o coamă blondă, capul doctorului e o bilă cu ochelari. În camera detectivului, în lipsa acestuia, dăinuiește *ideea de detectiv:* un ziar desfăcut, o pereche de papuci pe rampă, o șapcă și o pipă. „Replicile" personajelor sînt reduse la cîteva sunete guturale, amintind o englezească de dincolo de ocean. Totul se exprimă prin acțiune și mișcare. Peripețiile se țin lanț, una mai „senzațională" și mai hazoasă decît alta. Uneori ai chiar impresia că autorii și interpreții — regia Margareta Niculescu — au fost copleșiți de mulțimea de gaguri la care nu s-au îndurat să renunțe. De aci caracterul încărcat, fastidios al unor scene prelungite peste măsură — ca de pildă scena clasicii bătăi din bar. Rezervă făcînd asupra unor asemenea scene și asupra cîtorva poante nu de cel mai bun gust, recunoaștem ingeniozitatea regiei în rezolvarea scenică a multor situații dificile, printre care urmărirea automobilelor în noapte, prinderea trenului din mers, schimbarea rapidă a locului de joc prin folosirea alternativă a celor două jumătăţi ale scenei, crearea atmosferei de „mister" etc. O analiză mai amănunţită a spectacolului va trebui făcută odată cu reluarea sa la deschiderea stagiunii viitoare.

Deocamdată să încercăm să precizăm cîteva din concluziile pe care ni le impune modul în care păpuşarii romîni s-au prezentat la festival.

În primul rînd, numărul şi calitatea spectacolelor romîneşti vizionate în cadrul festivalului au adus o confirmare a valorii teatrului nostru de păpuşi pe scară mondială. În al doilea rînd, marea diversitate a stilurilor şi formulelor folosite de păpuşarii noştri a demonstrat existenţa la noi a unui climat de creaţie favorabil căutărilor, experimentelor, încercărilor celor mai îndrăzneţe.

Există însă primejdia ca aceste căutări şi încercări ale artiştilor păpuşari să urmărească numai o perfecţionare de ordin formal, o desăvîrşire a tehnicii spectacolului, neglijînd aspectul cel mai important al artei lor, acela al conţinutului, al valorii ei profund educative. Spectacolele prezentate în cadrul festivalului nu se pot lăuda toate cu un prea bogat conţinut de idei, corespunzător necesităţilor actuale ale educării copiilor şi oamenilor muncii. Demonstraţiile de virtuozitate interpretativă au cîteodată un destul de fragil suport ideologic. Se vădesc în această direcţie lipsurile dramaturgiei păpuşăreşti. Confirmarea în cadrul festivalului a uriaşelor posibilităţi educative ale teatrului de păpuşi, datorită puterii sale de atracţie şi influenţei sale asupra publicului de toate vîrstele, atrage atenţia asupra necesităţii creării unor spectacole care să aducă spectatorului de azi mesajul vibrant al actualităţii. Este una din problemele la care păpuşarii noştri, plini încă de bucuria succesului obţinut în cadrul acestui festival, au a se gîndi pentru munca lor viitoare.

M. B.

însemnări

Glasurile

Stanislavski s-a născut la 1863 şi abia prin 1915-1916, deci la peste cincizeci de ani, după o carieră artistică de mai bine de trei decenii, a avut într-o seară revelaţia rolului însemnat pe care îl joacă glasul în teatru. O mărturiseşte chiar el în amintirile sale unde, spre sfîrşitul cărţii, spune: „De atunci toată atenţia mea s-a îndreptat spre sunet şi vorbire pe care am început să le ascult cu luare aminte atît în viaţă, cît şi pe scenă. Am început să urăsc mai mult ca niciodată vocile stridente.., vorbirea seacă, sacadată, monotonia..." şi a început să caute „muzicalitatea", variaţia „care redă desenul interior al gîndirii şi sentimentelor"...

Regizorii noştri au avantajul de a fi moştenit, cu bagajul de îndelungată experienţă a acestui mare cercetător al tainelor artei teatrale, şi privilegiul de a cunoaşte legile pe care el s-a străduit atîta să le descopere şi să le stabilească şi ştiu că Stanislavski spunea că graiul e şi el muzică, e şi el cîntec şi deci glasul trebuie să aibă muzicalitate, „să sune ca o vioară", ba mai mult: să vibreze, să aibă variaţie etc. Şi ajungea să dea dreptate lui Salvini care, întrebat odată ce se cere ca să ajungi tragedian, a răspuns à la Napoleon: „Vocea, vocea şi încă o dată vocea!"

Regizorii noştri mai ştiu fără îndoială că de cînd Stanislavski a scris aceste pagini, a mai trecut o generaţie, că între timp s-a mai progresat în organizarea unui spectacol şi că astăzi, conştient sau ca Monsieur Jourdain, se caută a se aplica în distribuirea rolurilor criteriile statornicite de Wagner pentru drama muzicală. Şi totuşi, văzînd unele spectacole care ţin afişul Capitalei, ai impresia că parte din regizorii noştri procedează ca jucătorul din Regnard, devenit proverbial („Je vois le bon parti, mais je suis le mauvais"): ştiu lucru ăsta, dar nu prea ţin socoteală de el.

Bunăoară, în *Don Gill* e o scenă nocturnă, unde pe întuneric se petrece o mare învălmăşeală între eroii piesei. Din pricină că vocile nu sînt pregnant diferenţiate, nu mai ştii cine şi cui se adresează şi acest imbroglio, care trebuie să iasă buf, pierde din comicitate.

În *Furtuna*, glasul lui Ferdinand nu este adaptat nici ca muzicalitate, nici ca lirism, personajului plin de poezie şi seraficei sale partenere; zeiţele nu se disting prin glas, nici ca tonalitate, nici ca timbru, iar în grupul celor de pe caravela prinsă de furtună, numai glasul lui Ghibericon poartă o pecete personală.

În *Antigona*, unde, ca în orice tragedie clasică, glasul are încă şi mai mare importanţă, vocea superbă, plină, răsunătoare, a lui Dragoman (primul coreut) face ca aceea a lui Thyresias prorocul, mai puţin amplă, mai puţin gravă, să nu mai apară atît de înfricoşătoare cum s-ar cuveni să fie, date fiind blestemele şi prorocirile sinistre ce le proferă. Pe de altă parte, sînt prea discordante şi diferenţiate vocile coreuţilor, cînd aici se cerea mai multă uniformitate, deoarece corul, fie ca sfetnic, fie ca purtător de cuvînt al conştiinţei populare, formează în tragedia greacă ceea ce aş numi a patra unitate şi deci, e acelaşi glas, luat în sensul larg al cuvîntului.

Să nu ne mire de aceea cînd unele spectacole n-au în întregime răsunetul scontat. Glasul e una din cauzele mai puţin vizibile (şi e normal: se adresează auditorului) pentru care ecoul întîlnit în public nu corespunde eforturilor făcute pe celelalte planuri. Este o legătură logică între glas şi ecou.

E cazul să se dea glas glasului.

I. FL.

Ţăranca actriţă

Reporterul este tentat să culeagă de pe teren faptele cele mai neaşteptate, cele mai pline de noutate. În căutările sale este îndemnat să aducă cititorilor ştiri nemaiauzite, întîmplări care să epateze, să descopere oameni cu însuşiri alese, ciudate. Sincer fiind, şi eu am căutat întotdeauna acelaşi lucru. Uneori am găsit ceea ce căutam, alteori, deşi mi se părea că găsesc, îmi dădeam seama, mai apoi, că nu eram decît pe urmele altuia.

Acum cîtva timp în urmă, deşi căutam un fapt neobişnuit, am descoperit poate pe cel mai obişnuit dintre ele: în echipa de teatru a căminului cultural din Zărneşti juca şi o ţărancă de 60 de ani.

La prima vedere, repet, faptul nu este nici pe departe neobişnuit.

Sute şi mii de ţărani şi ţărănci de toate vîrstele joacă astăzi în echipele de teatru ale căminelor culturale, sînt interpreţii celor mai variate personaje din dramaturgie. Festivalul echipelor de teatru ale căminelor culturale care este acum în plină desfăşurare a adus în faţa comisiilor de selecţie zeci de mii de actori amatori ţărani şi fără îndoială în mijlocul lor sînt nenumărate talente reale. Şi totuşi, deşi ştiu aceasta, descoperirea făcută în echipa de teatru a căminului cultural Zărneşti este din cele mai neaşteptate, din cele după care alergi luni şi ani poate, pînă să o găseşti.

Maria Feştilă, ţărancă de 60 de ani din Zărneşti, este unul din cele mai autentice talente din cîte mi-a fost dat să întîlnesc pînă astăzi în echipele de teatru ale căminelor culturale. Rolul Mariei interpretat de ea în piesa într-un act *Răfuiala*, de Tiberiu Vornic, a fost atît de fidel textului, nuanţarea atît de subtilă, caracterul scos la iveală atît de pregnant, încît am trăit sentimentul că în faţa mea nu se joacă teatru, ci că trăiesc o scenă de viaţă autentică.

Maria Feştilă are patru clase primare, cîţiva nepoţi şi a fost aleasă pentru a doua oară deputată în sfatul popular. Nu fără mîndrie mărturiseşte că o parte din succesul ei „electoral" se datoreşte şi succesului de pe scenă, căci „Maria" nu este primul ei rol.

Pasiune pentru... comedii a avut întotdeauna. De abia la bătrîneţe însă a reuşit să-şi împlinească visul. În faţa unor asemenea mărturisiri a trebuit să-i pun cîteva întrebări, ca unei veritabile actriţe:

— Care este rolul cel mai îndrăgit din cariera dumneavoastră?

Răspunsul a venit natural şi limpede:

— Desigur că acesta în care am jucat astăzi: Maria din *Răfuiala*...

— Ce proiecte de viitor aveţi?

— Aş vrea să joc rolul unei preşedinte de gospodărie.

— De ce tocmai rolul unei preşedinte de gospodărie?

— Pentru că aş vrea să arăt că şi noi femeile ne pricepem să conducem munca bine, că şi noi sîntem în stare...

Aş fi vrut să mai pun şi alte întrebări, dar a trebuit să renunţ pentru că ne înconjuraseră mai multe femei de seama ei, care se bucurau din toată inima că intrase şi ea în... întovărăşire: atît de bine îşi jucase Maria Feştilă rolul pe scenă încît prietenele ei de ani crezuseră că totul s-a desfăşurat aievea!...

Iuliu RAŢIU

cărţi-reviste

Un fiu al Teatrului Naţional din Bucureşti*

Treci prin librărie, vezi o carte despre Aristide Demetriade şi afli un autor nou. Deschizi cartea, citeşti prima filă şi descoperi, cu plăcere, un talent nou. Îi cauţi numele şi-l găseşti însemnat cu modestie pe coperta interioară a modestului volum. Cartea, începînd cu fraza : *„Cercetătorul* dornic să recheme la viaţă umbre de dincolo de vreme..." etc., se dovedeşte, pe întreg cuprinsul, rod al unei adevărate şi migăloase munci de cercetare, şi nu o însăilare de anecdote şi cancanuri anoste, adunate la-întîmplare, sau orînduite, în cel mai fericit caz, cronologic. Pe lîngă seriozitatea documentării şi adîncimea observaţiilor, impresionează, în chip neaşteptat, talentul literar al autorului.

Captarea — nu a bunăvoinţei, ci a sufletului — se produce de la întîia pagină. În casa lui Demetriade pătrunzi, împreună cu autorul, după ce ai urcat „cu paşi de tăcere pe vechea uliţă a Arionoaiei, legănînd în gînd reminiscenţe din Bucureştii de altădată" şi după ce te-ai „strecurat printre grădini cu miresme de liliac înflorit". De aici de sus, din Dealul Spirei, „de la ferestrele cu zîmbet trist, ochii pot să cuprindă în zare aşezările oraşului pînă departe, dincolo de malurile Dîmboviţei" (pag. 5). Atmosfera de vechime odată evocată, autorul începe să depene „povestea trecerii prin lume" a artistului „plecat cu mulţi ani înainte, pe un drum fără întoarcere".

Cu mare respect pentru adevărul istoric şi cu multă rigurozitate este urmărită biografia lui Aristide Demetriade, în mod sistematic, cronologic, ca într-un bun manual. Pentru momentele mai importante ale vieţii artistului se dau detalii preţioase, semnificative. Aşa de pildă, lui V. Bumbeşti nu-i scapă amănuntul că înscrierea lui Aristide Demetriade la Conservatorul din Bucureşti se datoreşte sfaturilor primite din partea scriitorilor V. G. Morţun şi I. Al. Brătescu-Voineşti, sau că, în septembrie 1911, aflîndu-se la Berlin, asistă alături de I. L. Caragiale, la reprezentarea lui *Hamlet*.

Vorbeam de migăloasa şi atenta documentare pe care a întreprins-o autorul în scrierea cărţii de faţă. Iată un exemplu : toţi ştiam că Demetriade a primit definitiv de la Nottara rolul lui Tipătescu în anul 1904. Citind monografia lui V. Bumbeşti, aflăm noutatea că Demetriade a jucat acest rol cu şase ani mai înainte. Cine i-a oferit autorului informaţia ? O măruntă şi ascunsă listă de recuzită a spectacolului din 11 octombrie 1898, în care, printre altele figurează şi „cumpărarea unei perechi de ochelari pentru d. P. Liciu şi cinci ţigarete (0,50 lei) pentru dl. Ar. Demetriade" (pag. 35).

Aceeaşi lăudabilă metodă, aş numi-o „a microscopului", e folosită şi în cercetarea activităţii artistice a lui Ar. Demetriade. Roluri mici (Spancioc din *Lăpuşneanu*, Schweizer din *Hoţii*) sau roluri mari (Ovidiu, Răzvan, Romeo) sînt enumerate şi analizate după importanța lor și după măsura în care au prilejuit actorului creații, mai mici sau mai mari.

---

* V. Bumbeşti, **Aristide Demetriade, un mare actor... un caracter**, E.S.P.L.A., 1957.

Cu regret trebuie să înregistrăm, totuși, în ciuda acestei meticulozități, lipsa, fie a unui capitol, fie a unor pagini, fie a cîtorva pasaje cel puțin, care să-l prezinte pe Ar. Demetriade vizavi de regizorii vremii sale, sau prestînd el însuși această funcție, pe care de altminteri o și primește oficial în 1919. Lipsa putea fi cu atît mai ușor împlinită, cu cît autorul cărții este... regizorul Victor Bumbesti.

Expunerea judicioasă, bine echilibrată, a vieții și creației lui Ar. Demetriade culminează în capitolul „Un Hamlet romînesc răsărit din truda pentru arta adevărată". După ani de studiu, în seara de 20 decembrie 1912, Aristide Demetriade apare în Hamlet, rolul cel mare care a ispitit pe toți tragedienii lumii de la Shakespeare încoace. Majoritatea contemporanilor consideră seara aceasta ca pe una din cele mai memorabile în istoria teatrului romînesc modern. Triumful lui Demetriade a fost deplin. Monograful său, V. Bumbești, după ce face un istoric al interpretărilor romînești date acestui rol (Pascaly, Manolescu, Nottara, Tony Bulandra), precum și o comparație cu interpreții celebri din Apus (Mounet-Sully, De Max, Moissi, Wegener), arată în ce constă specificul creației lui Demetriade. El vede în Aristide Demetriade pe artistul care, dintre romîni, s-a apropiat cel mai mult de intențiile plăsmuitorului lui Hamlet, care a concentrat în acest rol „nu numai cele mai bune însușiri ale meșteșugului său și cele mai nobile străduințe ale sale, ci caracterul dominant al personalității sale, simțirea sa aleasă, înclinarea spre meditație, detașarea de urîciunile vieții și incomparabila sa bunătate" (pag. 105).

Reconstituirea — pe baza mărturiilor consemnate în presa vremii, sau a unor amintiri personale — a jocului, manierei, stilului lui Demetriade o încearcă autorul în toate paginile în care se ocupă de Demetriade-actorul. Ținuta sa statuară, dar lipsită de poză, eleganța în spunerea replicii ca și în gest, împrumutarea unor atitudini și trăsături proprii, rolurilor care permiteau aceasta, sînt de mai multe ori arătate și analizate. Este expus — pe cît de laconic pe atît de limpede — și crezul artistic, concepția după care actorul își modela eroii. Acesta „n-a fost preocupat niciodată de efectele de scenă, ci căuta să pătrundă sensul profund al operei pe care avea s-o interpreteze, încerca să trăiască rolul intens, însușindu-și simțirea și gîndurile personajului, fără artificii ieftine, năzuind să impresioneze nu prin sonoritatea cuvintelor rostite, ci prin tainicul lor înțeles" (pag. 42).

Cu deosebită insistență este însă subliniată capacitatea — definitorie pentru personalitatea artistică a lui Aristide Demetriade — de a spune versurile. Capitolul al șaselea, „Meșterul rostirii versului", este consacrat acestei particularități. V. Bumbești, fără a spune direct, lasă totuși să se înțeleagă că nimeni nu s-a priceput, pe scena romînească, să spună versul dramatic ca Aristide Demetriade ; nimeni n-a ajuns la meșteșugul său în Vlaicu și Zefir. „Admirai măiestria cu care se desprindea fiecare înțeles al cuvîntului, te lăsai purtat de muzicalitatea glasului cu inflexiuni de violoncel în surdină, dar mai presus de toate te cucerea sinceritatea, pe care din inimă o simțeai și în inimă o primeai" (pag. 116).

Din pricina bolii, artistul e silit să părăsească scena la 19 februarie 1930, după 37 de ani de slujire a Teatrului Național „Mă retrag mulțumit că nu voi lăsa un gol... Am lăsat ca rolurile mele cele mai de căpetenie să fie dublate și am simțit o mare mulțumire asistînd la succesul camarazilor care mă înlocuiau" (pag. 218), declară el unui ziarist, cu această ocazie.

Cu 20 de ani în urmă, bolnav de plămîni, Aristide Demetriade făcuse o călătorie în Egipt, pentru a-și reface sănătatea. Încearcă și acum aceeași soluție, ducîndu-se pentru cîteva luni pe valea Oltului, în comuna Homorod. Dar trupul slăbit nu mai rezistă, așa că la cîteva zile după întoarcerea din concediu, moare la 1 septembrie 1930.

Regizorul V. Bumbești a urmărit în cartea sa drumurile artei lui Aristide Demetriade — de la marchizul de Posa la Hamlet, și de la Vlaicu la Zefir — și călătoriile sale, din țara fiordurilor și a lui Ibsen (pe care a vizitat-o în 1928), pînă în pămîntul piramidelor și al lui Amon Ra. A făcut-o cu sinceritate și dragoste, așa cum onest și devotat și-a închinat și Aristide Demetriade viața sa teatrului.

Mihai FLOREA

I. P. 2, c. 2106

BIBLIOTECA
ACADEMIEI
REPUBLICII POPULARE ROMINE

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5—7—9—București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Lei 5